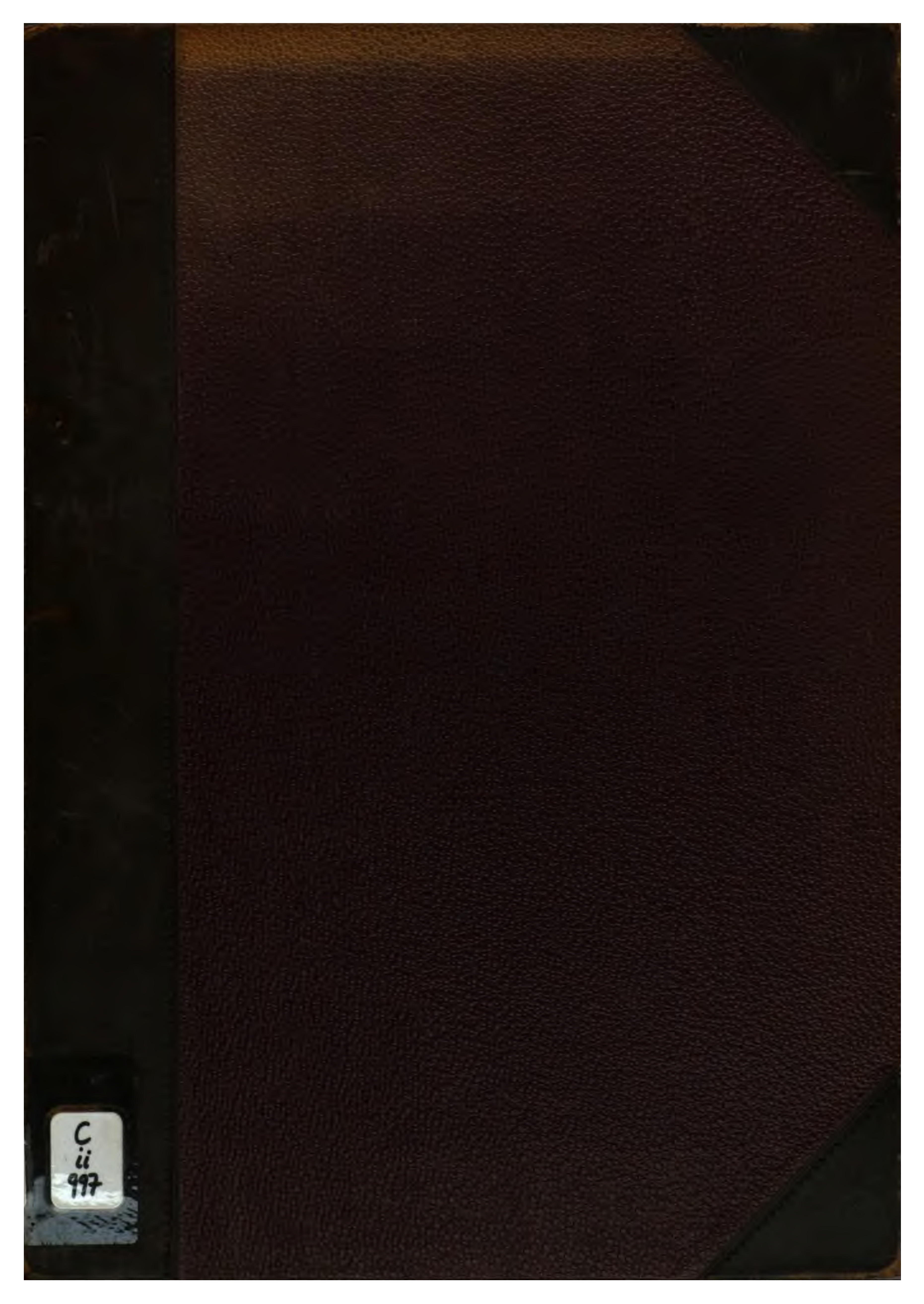

C
ii
997





ÜBER

DIE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG

DER

PERGAMENISCHEN GIGANTOMACHIE

VON

HEINRICH BRUNN

SEPARATABDRUCK AUS DEM JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN V. BAND HEFT III.

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1884

Es ist allgemein anerkannt, dass in der Geschichte der griechischen Poesie und Literatur die hellenistisch-alexandrinische Zeit in bestimmter Weise von der klassisch-hellenischen geschieden werden muss. Auch in der Geschichte der bildenden Künste hat sich durch die neuere Forschung der gleiche Gegensatz immer mehr geltend gemacht. Nach der klassischen Blütezeit, die einerseits durch die Namen des Phidias, Polyklet und Myron, andererseits durch die des Skopas, Praxiteles und Lysipp und deren nächste Schüler und Nachfolger begrenzt wird, folgt die Kunst der Diadochenperiode, die sich schon äusserlich durch die veränderten Hauptsitze ihrer Thätigkeit in Pergamos und Rhodos als eine überwiegend kleinasiatische der früheren hellenischen in Athen und Sikyon gegenüberstellt. Allerdings reissen die Fäden der früheren Entwickelung nicht plötzlich ab, und die Erfindung einer Göttergestalt, wie die des Apollo von Belvedere wird trotz vielfacher Spuren eines neuen veränderten Geistes doch immer noch am besten als ein Ausläufer der spezifisch hellenischen Kunst betrachtet werden müssen. Wohl aber tritt der Gegensatz deutlich hervor in den berühmten Gallierstatuen, dem sogenannten sterbenden Fechter und der unter dem Namen Arria und Paetus bekannten ludovisischen Gruppe, sowie im Laokoon und im farnesischen Stiere. Mit ihrer Hülfe war es in den letzten Dezennien möglich geworden, noch andere uns erhaltene Werke verwandten Kunstrichtungen zuzuweisen: so die Reste der von Attalos nach Athen geschenkten vier Gruppen einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Galaterschlacht, so ferner die bekannte Statue des Schleifers in Florenz, während die Anwendung der gleichen Kunstprinzipien auch in Werken des Genre, einer Umbildung des Dornausziehers, in der einer Gruppe von Knöchelspielern zugehörigen Knabenfigur unverkennbar hervortrat. Dennoch durften bis vor wenigen Jahren die Worte noch immer Geltung beanspruchen, mit denen ich in der Geschichte der griechischen Künstler (I, S. 519) die Betrachtung der Diadochenperiode beschloss: „So gelangte man in der That an das Ziel, bis zu welchem vorzudringen der berechnenden Schärfe des menschlichen Geistes überhaupt möglich war, ohne in willkürliche Manier und barocke Phantasterei zu verfallen. Ob die Kunst im Stande gewesen sein würde, sich lange auf dieser Grenzlinie zu erhalten, wird niemand leicht zu entscheiden wagen. Die Geschichte selbst gibt uns keine Antwort darüber. Denn am Ende dieser Periode verliert Griechenland seine Unabhängigkeit vollständig, und ebenso fallen nach und nach die Königreiche, in welchen griechisches Leben Eingang gefunden hatte, durch ein unabänderliches Geschick der erobernden Weltmacht Rom zum Opfer". Erst seit den Entdeckungen auf der Akro-

polis von Pergamos, welche der Forschung neues Material in ungeahnter Fülle zugeführt haben, ist auch eine erneute Prüfung dieser Sätze nötig geworden. Hierbei darf allerdings ein Teil dieses Materials, namentlich eine Reihe von Einzelstatuen, vorläufig unberücksichtigt bleiben; denn so wichtige Resultate im Einzelnen sich von einem genaueren Studium auch dieser Werke erhoffen lassen, so werden sich dieselben aller Voraussicht nach vielfach ergänzend und berichtigend, aber doch mehr in den Kreisen der uns gewohnten Anschauungen bewegen. Dagegen leuchtet es auch bei der oberflächlichsten Betrachtung ein, dass in den Reliefs der Gigantomachie, welche den Unterbau des grossen Altars schmückte, die Kunst über ihre bisher bekannten Leistungen nach verschiedenen Richtungen noch um einen starken Schritt hinausgegangen ist. Hier also drängt sich wie von selbst die Frage auf, in wie weit die neuen Erscheinungen sich in die uns bisher geläufigen Entwickelungsreihen einfügen lassen oder uns die Notwendigkeit auferlegen, das Bild von dem Verlaufe der griechischen Kunst in der späteren Zeit selbst in seinen Grundlagen einer wesentlichen Umgestaltung zu unterwerfen.

Der Glanz der nach Umfang und Inhalt so gewaltigen Entdeckung war einer ruhigen Erwägung dieser Frage zunächst eher hinderlich als förderlich. Es erklärt sich leicht, wenn unter dem Eindrucke der ersten allgemeinen Ueberraschung sich die Lobsprüche bis zur Ueberschwänglichkeit steigerten; und dadurch wieder war es berechtigt, wenn Overbeck bei Gelegenheit der Aufgabe, die pergamenischen Funde zuerst in den allgemeineren Zusammenhang der griechischen Kunstgeschichte einzureihen, trotz vielseitiger Anerkennung eine Warnung für nötig hielt, das Lob nicht ins Allgemeine zu steigern und dadurch unbezeichnend zu machen. Gegen diesen Standpunkt der Beurteilung ist jedoch gerade von Seiten desjenigen Gelehrten Einspruch erhoben worden, der sich in diesem Streite der Meinungen durch seine persönliche Stellung als erster Anwalt der pergamenischen Skulpturen aufzutreten berufen fühlen darf. A. Conze (in den Gött. gel. Anz. 1882, No. 29) verteidigt allerdings nicht die Ansicht derjenigen, welche die Reliefs als den höchsten Schöpfungen des fünften und vierten Jahrhunderts ebenbürtig hinstellen möchten. Um so bestimmter aber glaubt er in Anspruch nehmen zu müssen, „dass, wenn wir uns mit der hellenistischen Zeit beschäftigen wollen, dieser pergamenische Altarbau im Mittelpunkte stehen müsse" (S. 899). Um für die künstlerische und historische Betrachtung von vorn herein fester begrenzte Gesichtspunkte zu gewinnen, scheint es angemessen, diese Behauptung schon an dieser Stelle einer strengeren Prüfung zu unterziehen.

Für Conze's Urteil ist nicht ausschliesslich, aber in hohem Grade der äussere Zustand massgebend gewesen, in welchem die Reliefs der Gigantomachie auf uns gekommen sind. Viele Teile der Komposition fehlen allerdings gänzlich; manche Stücke sind stark verstümmelt und haben sonst von der Zeit gelitten. Ein grosser Teil aber war gerade durch die barbarische Vermauerung in Festungswerken vor Zerstörung gesichert, so dass, nachdem es gelungen, mit der rühmenswertesten Vorsicht und Sorgfalt die Mörtelkrusten zu entfernen, die Oberfläche in ihrer vollen Ursprünglichkeit bis auf die Striche der Raspel wieder ans Licht getreten ist. Im Hinblick auf diese seltene Erhaltung bemerkt Conze (S. 908): „Wir stossen bei alle den Werken, auf welchen bisher die Darstellung der hellenistischen Kunst hauptsächlich fussen musste, auf Umstände, welche ihr Zeugnis weniger echt, weniger rein und unzweifelhaft nach verschiedenen Seiten hin erscheinen lassen, als das vor Allem der

pergamenischen Altarskulpturen. Hierbei bleibt aller Enthusiasmus aus dem Spiele, der nach Overbeck's Urteile heute mit den Pergamenern zu hoch hinaus will. Es handelt sich um die ganz kühl zu erörternde Frage, ob die bisher bekannten Hauptwerke der Kunst der Diadochenzeit unmittelbarere und klarere Quellen der historischen Forschung sind oder die seit 1878 neu entdeckten." Es darf zugegeben werden, dass jene Hauptwerke vielfach durch ungeschicktes Putzen gelitten haben. Aber woher kommt es, dass der sterbende Fechter, die ludovisische, die attalischen Gruppen, der Schleifer, der Astragalenspieler, eben so wie vier der gleichen Kunstrichtung angehörige Statuen kämpfender und verwundeter Jünglinge im Museum zu Neapel, in etwas abweichender Weise selbst der Laokoon, dass alle diese Werke andern Skulpturen gegenüber gerade in ihrem Aeusseren eine gewisse Zusammengehörigkeit verraten? Sollen sie alle nach einem besonderen Verfahren, gerade sie allein in einer anderen Weise als andere Werke geputzt sein? Dieser besondere Habitus muss ihnen von Ursprung an eigentümlich gewesen sein; und wenn wir z. B. deutlich erkennen, wie an der ludovisischen Gruppe die Vorderseite der weiblichen Gestalt scharf überarbeitet und wieder geglättet ist, so liegt gerade darin der beste Beweis, dass der übrige Teil dieser Figur seinen ursprünglichen Charakter relativ unverletzt bewahrt hat. Was also verloren gegangen sein mag, darf nur ungefähr mit dem Verlust gewisser Lasuren in Gemälden verglichen werden, welche denselben einen Teil ihres Zaubers, den Zauber der letzten Vollendung rauben, aber sie darum keineswegs zur Benutzung für eine Menge der wichtigsten kunstgeschichtlichen Fragen, über Komposition, Zeichnung, selbst über das Kolorit untauglich machen. Sind etwa die Gemälde Raphaels in den Stanzen des Vatican, obwohl sie vielfach restaurirt und übermalt sind, nicht auch heute noch eine der wichtigsten Quellen für das Verständnis des Künstlers?

Doch weiter! Sofern der von den bologneser Künstlern im Palast Farnese zu Rom gemalte Saal auch heute noch völlig intakt dastände, würde er darum eine reinere Quelle für die Kenntnis der Zeit Raphaels sein, als die restaurirten Stanzen? Man wird lächeln über das Unlogische dieser Frage; aber man möge nun auch bei der folgenden Betrachtung der strengen Logik ihr Recht widerfahren lassen. Es ist eine auch von Conze mit Recht betonte glückliche Fügung, dass die pergamenischen Skulpturen nicht nur auf dem Boden, auf welchem sie entstanden, wieder gefunden sind, sondern dass durch den Zusammenhalt der übrigen Funde auch die Zeit ihrer Entstehung mit hinlänglicher Sicherheit bestimmt werden kann: sie gehören in die Zeit Eumenes' II. (196—175 v. Chr.). Können also die Skulpturen der Ara aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts eine unmittelbarere Quelle für die Kunst der Diadochenzeit im dritten Jahrhundert bilden, als die eben diesem letzteren angehörigen bisher bekannten Hauptwerke? Sicherlich nein! Hier ist bestimmt zu scheiden, nicht nur der Zeit, sondern auch der besonderen Natur der Monumente nach. Die pergamenische Ara steht nicht im Mittelpunkte der Kunst der Diadochenzeit im Allgemeinen, sondern der Kunst im Anfange des zweiten Jahrhunderts und kann also keine rückwirkende Kraft haben für die Beurteilung der Kunst des dritten, um so weniger als ihre architektonisch dekorativen Reliefs einer ganz anderen Kunstgattung angehören, als die statuarischen Werke des dritten.

Hiernach ist auch kein Grund vorhanden, die bisher übliche Unterscheidung einer pergamenischen und einer rhodischen Schule für die Werke des dritten Jahrhunderts als unhaltbar aufzugeben, einer Schule natürlich nicht in dem engeren Sinne

persönlicher Traditionen vom Lehrer zum Schüler, sondern als Bezeichnung bestimmter Eigentümlichkeiten, die einem gewissen Künstlerkreise, einem lokalen Centrum der Kunstübung gemeinsam und dadurch für dasselbe charakteristisch sind. Auch auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft bezeichnen wir ja die Zeit der Diadochen mit einem einheitlichen Ausdrucke als das alexandrinische Zeitalter. Das hindert uns aber keineswegs, innerhalb desselben der alexandrinischen Schule eine pergamenische gegenüberzustellen. In dem gleichen Sinne dürfen wir auch heute noch auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine pergamenische und eine rhodische Schule unterscheiden; und daran darf uns auch das Bedenken nicht hindern, dass es zweifelhaft erscheine, „in wie fern man, seitdem die Gigantomachie vorliegt, noch die höchste Leistung der Pergamener auf dem Gebiete der historischen Kunst finden müsse. Hierin steckt (nach Conze) doch wohl unbewusst ein wenig das alte Vorurteil, dem wir wohl fast Alle Tribut gezollt haben, dass die pergamenische Kunst so ziemlich ganz in der Verherrlichung von Galliersiegen aufgegangen sei, dass, wie man auch gesagt hat, ihr ideales Gestaltungsvermögen beschränkt gewesen sei. Und sollten wirklich nur die Pergamener auf dem Gebiete der historischen Bildkunst damals thätig gewesen sein?" (S. 912). Hüten wir uns, angebliche Vorurteile mit wirklichen zu bekämpfen! Bei historischer Forschung haben wir mit gegebenen Faktoren zu rechnen. Ein solcher Faktor ist die bestimmte Ueberlieferung, dass von einer Künstlergruppe in Pergamos die Siege über die Gallier künstlerisch verherrlicht wurden. Damit verbindet sich die zweite Ueberlieferung, dass den Galliern als teils historische, teils mythologische Parallelen die Perser, die Amazonen, die Giganten an die Seite gestellt wurden. Was man etwa daneben in Pergamos arbeitete, und ob man die Arbeiten der Pergamener an andern Orten nachahmte, kommt hier zunächst keineswegs in Betracht, obgleich durch die aus inneren Gründen gewiss gerechtfertigte Zuweisung von Werken wie der Schleifer, der Astragalenspieler u. A. die anfängliche, vielleicht zu enge Begrenzung der pergamenischen Kunst schon vor Entdeckung der Ara eine bedeutende Erweiterung erfahren hatte. Halten wir uns vielmehr an eine dritte Thatsache, nämlich dass, so weit überhaupt unsere jetzige Kenntnis der Monumente reicht, jene Barbaren- und Gigantenbildungen gegenüber der Kunst der früheren Zeiten etwas Neues bieten, etwas Neues, das durchaus nicht nur eine Fortsetzung der bisherigen Entwickelungen, auch nicht das Resultat zufälliger, sondern sehr bestimmt gegebener historischer Verhältnisse war und uns also durchaus berechtigt, von einer besonderen pergamenischen Kunstweise zu sprechen. Und eben so werden wir an einer rhodischen Schule festhalten dürfen, so lange nicht Werke, die dem Laokoon oder dem mit ihm freilich nicht völlig auf gleicher Linie stehenden farnesischen Stiere äusserlich und innerlich verwandt, als unabhängig von ihnen an anderen Orten entstanden nachgewiesen werden können.

Man braucht bei diesen Benennungen noch gar nicht in Betracht zu ziehen, mit welchem Ausdrucke wir die in den Reliefs der pergamenischen Ara zu Tage tretende Kunstrichtung bezeichnen wollen. Auch hier geht wohl Conze zu weit, wenn er sagt: „Ob der Boiotier Theron, der Thebaner, der Athener oder woher er war, die nach dem Zeugnisse der Inschriften etwa gleichzeitig in Pergamon arbeiteten, als Glieder einer Schule anzusehen waren, ist ebenso zweifelhaft, wie es sicher ist, dass die heutigen Meister Schmidt und Hansen in Wien nicht einer Schule angehören" (S. 913). Allerdings nicht einer Schule im engeren Sinne. Und doch werden vielleicht nach einem Menschenalter sich in der Thätigkeit der beiden letzteren ge-

wisse durch Zeit und Ort bedingte gemeinsame Züge erkennen lassen, welche gestatten, beide zusammen als Vertreter eines bestimmten Stadiums der Wiener Kunst zu nennen, wie schon jetzt Klenze und Gärtner als Vertreter der Münchener gegenüber der auf Schinkel's Einfluss beruhenden Berliner Bauweise erscheinen. Das bei selbständig und getrennt von einander arbeitenden Meistern! Die Vereinigung aber zu einem so gewaltigen Werke, wie die pergamenische Ara und die mit ihr in Beziehung stehenden übrigen Schöpfungen des Eumenes, bildet zwischen den an ihnen beschäftigten Künstlern ein viel engeres und festeres Band, als der zufällige Geburts- oder Aufenthaltsort. Und wenn wir Conze sogar zugeben dürfen, dass die nivellierende, alle Stammeseigentümlichkeiten abschleifende Natur des Hellenismus in keinem Werke so zu Tage tritt, wie in der pergamenischen Ara, dass also, wie in der Sprache die verschiedenen Dialekte zu einer *κοινή*, so hier die verschiedenen Kunstrichtungen in eine gemeinsame Strömung zusammenfliessen, so kann uns selbst das nicht abhalten, von einer neuen „zweiten pergamenischen Kunst" als einer oder der Hauptvertreterin dieser künstlerischen *κοινή* zu sprechen, sei es vorläufig auch nur, um dadurch den auch bei flüchtigster Betrachtung sich aufdrängenden Unterschied zwischen der Kunst unter Eumenes und der unter seinem Vorgänger Attalos mit einem kurzen Ausdrucke äusserlich zu bezeichnen. Je mehr die früher etwas leer erscheinende Kunstperiode der Diadochenzeit sich jetzt durch vielfaltige Entdeckungen, wie durch eingehendes Studium unseres bisherigen Denkmälerbestandes vor unsern Augen zu reichster Mannigfaltigkeit entwickelt, um so mehr werden wir zu klaren Anschauungen nur dadurch gelangen, dass wir die verschiedenartigen Erscheinungen nicht untereinander mischen, sondern so viel wie möglich kritisch auseinanderhalten. Die Vermittelungen und Uebergänge werden sich später von selbst ergeben.

In den bisherigen Erörterungen handelte es sich um allgemeine Thatsachen, aber noch keineswegs um eine künstlerische Würdigung der neuentdeckten Skulpturen. Zum Zwecke einer solchen müssen wir die Monumente selbst ins Auge fassen, wobei wir uns jedoch nicht durch mehr oder weniger subjektive Eindrücke bestimmen lassen dürfen. Im Gegenteil, je gewaltiger, wie im vorliegenden Falle, diese Eindrücke auf uns einstürmen, um unser Urteil gefangen zu nehmen, um so mehr sollen wir uns der Bedingungen bewusst bleiben, auf deren Grundlage erst ein unbefangenes objektives Verständnis zu erwachsen vermag. Denken wir uns einem neuentdeckten Schriftwerke der antiken Literatur gegenüber, so würde es selbstverständlich erscheinen, dass wir zur richtigen Würdigung desselben ausgingen von der einfachen Wortbedeutung, von den Formen und syntaktischen Verbindungen der Worte zum Satze, dass wir fortschritten zu der Fügung der Perioden und der rhetorischen Gliederung der grösseren Abschnitte, und so immer höher aufstiegen zu dem geistigen Inhalt und der künstlerischen Gestaltung des Ganzen in der gegenseitigen Durchdringung von Inhalt und Form. Zum Verständnis des Kunstwerks führt der gleiche Weg: auch hier haben wir mit der analytischen Betrachtung des Einzelnsten zu beginnen, den Wert der einzelnen Formen für sich und in ihrer Verbindung zu ganzen Gestalten, die Verbindung der Gestalten zu Gruppen zu prüfen, um schliesslich zur Idee des Ganzen in seiner durch die Bestimmung des Monumentes bedingten poetischen und künstlerischen Ausgestaltung durchzudringen. Der fortwährende vergleichende Blick auf verwandte oder abweichende Erscheinungen hat dabei ergänzend und unterstützend mitzuwirken, um einen sichern Massstab zur

schliesslichen Beurteilung des Ganzen nach seiner künstlerischen und historischen Bedeutung zu gewinnen.

Der Ruf der pergamenischen Skulpturen ist bereits so weit verbreitet, dass bei jedem, der überhaupt der antiken Kunst ein gewisses Interesse entgegenbringt, eine allgemeine Bekanntschaft mit ihnen vorausgesetzt werden darf. Es ist daher nicht nötig, hier auf die Geschichte ihrer Entdeckung, auf die mit ihrer Auffindung verbundenen besonderen Umstände nochmals einzugehen, und ebenso darf von einer Beschreibung der Figuren und Gruppen nach ihrer mythologischen Bedeutung hier abgesehen werden. Es genügt, auf die beiden grösseren aktenmässigen Berichte in dem Jahrbuche der Königl. Preuss. Kunstsammlungen zu verweisen und ausserdem zu bemerken, dass die im Folgenden angewendeten Buchstabenbezeichnungen der Gruppen denen in der offiziellen kurzen „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke" (sechste Aufl. 1883) entsprechen.

Indem wir uns jetzt zur analytischen Prüfung der Formen wenden, beginnen wir mit der Betrachtung einiger rein stofflicher Dinge, bei deren Darstellung das künstlerische der Auffassung dem Anschein nach weniger in Betracht kommt. Es zeigt sich hier sofort, dass eine mathematisch genaue Wiedergabe eines Gegenstandes und eine künstlerische Darstellung desselben sich keineswegs decken. An den Innenseiten der Schilde der Athene und des Gegners der Artemis, den man sich als Orion zu bezeichnen gewöhnt hat, sind die runden Reifen mit derselben mechanischen Genauigkeit gearbeitet, wie an wirklichen Schilden. Aber im Kunstwerke macht diese Ausführung den Eindruck der Härte: bei dem der Athene erwarten wir, dass trotz der Höhe des Reliefs die reine Kreislinie eine geringe Verkürzung erfahre; noch nüchterner wirkt es, dass der des Orion ganz wagrecht auf der Grundfläche des Reliefs haftet: das Mechanische steht im Gegensatz zu der Freiheit und Bewegtheit im Rhythmus aller übrigen Formen. In der Wirklichkeit darf der Kunsthandwerker in der Ausschmückung von Einzelheiten, wie einem Schildgriffe, bis zu minutiöser Behandlung gehen, wozu sich ein Material wie Metall und Email durchaus passend erweist. An überlebensgrossen Figuren in sprödem Marmor darf solcher Schmuck wohl angedeutet, muss aber künstlerisch untergeordnet werden. Eine Durchführung, wie die der Aegis mit dem Gorgoneion am Schildgriffe des Orion, die jede Schuppe einzeln wiedergeben will, erscheint kleinlich und nüchtern. Dass Aegis und Gorgoneion, das charakteristische Attribut der Athene, als Verzierung am Schilde eines Giganten mindestens nicht passend gewählt sind, mag nur beiläufig erwähnt werden. Auch an der Schwertscheide dieses Giganten tritt das Materielle der Nachahmung zu stark hervor, und ebenso macht der Helm zu sehr den Eindruck eines Abgusses nach der Natur.

Mit besonderer Sorgfalt und Sauberkeit ist das Schuhwerk behandelt. Nicht mit Unrecht hat man darauf hingewiesen, dass es bei der Aufstellung der Reliefs etwas über Augenhöhe des Beschauers mehr als sonst in die Augen fallen und ihm daher auch von den Künstlern eine grössere Aufmerksamkeit gewidmet werden musste. Und in der That, nicht blos der bekannte Schuster des Apelles würde hier schwerlich etwas zu tadeln finden: auch wir müssen angesichts dieser eleganten künstlerischen Ausschmückung fast Beschämung darüber empfinden, dass wir diesen Zweig der Ornamentik den Orientalen überlassen und ihn höchstens von ihnen zur Verschönerung unserer Hausschuhe wieder beziehen. Aber auch der Fuss hat sein

Recht: wir verlangen, dass der Schuh sich dem Fusse in der Bewegung anbequeme, die Wirkung der Bewegung erkennen lasse. Nach dieser Seite sind jedoch die Reliefs nicht frei von Tadel. Indem der Künstler die Aufmerksamkeit auf ein Abschreiben der Wirklichkeit, eine genaue Wiedergabe des Schuhwerks an sich richtet, macht dieses den Eindruck, als ob es neu gefertigt sich noch nicht vollständig dem Fusse anbequemt, noch nicht die durch längeres Tragen entstehenden Formen und Falten angenommen habe.

Es würde vielleicht nicht die Mühe lohnen, an solche Nebendinge einen scharfen kritischen Massstab anzulegen, wenn nicht an ihnen bestimmte künstlerische Eigentümlichkeiten in besonders klarer Anschaulichkeit hervorträten, die ihre Wirkung in weiterem Umfange gerade auf die Behandlung des Stofflichen ausüben.

Das zeigt sich wieder an den Gewändern, bei deren Betrachtung wir natürlich, wie überhaupt bei diesen analytischen Erörterungen, von den in der Ausführung offenbar vernachlässigten Teilen des Frieses absehen und nur das für unser Urteil massgebend sein lassen, was von den Künstlern mit Bewusstsein darauf berechnet war, höheren Ansprüchen zu genügen. Zunächst wird hier unsere Aufmerksamkeit durch die Meisterschaft der Technik in ungewöhnlichem Grade gefesselt. Wir vergessen durchaus die Härte und Sprödigkeit des Stoffes. Die Künstler schrecken vor keiner Schwierigkeit in der Ausarbeitung der Falten nach ihrer Tiefe zurück, und sie erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Masse, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen. Sie verstehen auch nach dieser Seite Vorteil zu ziehen aus der Beobachtung der Unterschiede in den Stoffen. In den umgeworfenen Gewändern, den Mänteln des Zeus u. a., in den lose geschürzten, als Obergewand dienenden Chitonen der Athene, der Nike, die wir als leichtere oder schwerere, aber glatte gewirkte Stoffe aufzufassen haben, sind die in längeren oder kürzeren Schwingungen bewegten Falten überwiegend durch die Handlung der Gestalten bedingt. In dem dünnen, dem Körper sich mehr anschmiegenden Untergewande der reitenden Selene liegt der Nachdruck auf den feinen Stofffalten. Am Dionysos wiederum ist es ein leicht gerippter, aber lockerer und leichter wolliger Stoff, der ein Doppelsystem von feineren Stoff- und grösseren Bewegungsfalten erzeugt. An der mit einer Fackel kämpfenden Göttin in Gruppe A ist sogar nach einer gewiss richtigen Bemerkung Milchhöfers ein gelungener Versuch gemacht, den Gewandstoff als einen seidenartigen zu charakterisieren. Weitere Unterschiede machen sich in den Besonderheiten der Durchbildung geltend. Schon früher (die ältesten mir bekannten Beispiele bieten die Kolossalgestalten des Maussolos und der Artemisia) hatte man die Andeutung der Brüche, welche beim Zusammenfalten und Pressen oder Bügeln der Stoffe entstehen, die sogenannten Liegefalten benutzt, um grössere, besonders durch enges Anliegen an den Formen des Körpers gebildete Flächen leicht zu unterbrechen und zu beleben, ohne sie durch eigentliche Falten zu zerstören. Besonders an der grossen Nike von Samothrake ist ein feiner Gebrauch davon gemacht, der bei der kleineren Statue derselben Göttin in Wien schon zur Manier geworden ist. An den pergamenischen Reliefs ist dieses Hülfsmittel in ausgedehnter, wenn auch absichtlich nicht überall gleichmässiger Weise verwendet worden. Wenige und derbe Brüche finden sich in dem schweren Mantel des Zeus; nicht häufigere, aber feinere am Chiton der Athene. An der Nike scheinen sie ganz zu fehlen, als seien sie durch langes Schweben in der Luft wieder glatt gezogen worden. Bei dem mit dem löwenköpfigen Giganten ringenden Manne

durften sie als ungeeignet für einen Handwerkerschurz unberücksichtigt bleiben. Dagegen erscheinen sie wieder in sauberer Ausführung bei Apollo, als habe der Gott zum Kampfe wie zu einer Festfeier erst noch ein frisches Gewand angelegt. Wohl am ausführlichsten ist das ganze System entwickelt an der glänzenden Gestalt der Topfwerferin (M). Ueberall aber findet es sich nur an einer, nämlich der ersten der drei oben unterschiedenen Kategorien von Gewandung. Es sind dies die Gewänder, welche weniger angezogen, als angelegt und genestelt, aus grossen rechteckigen Stücken mehr zugerissen als zugeschnitten, und wenn nicht im Gebrauch, in regelmässiger Faltung rechteckig zusammengelegt wurden. — Anders bei den feinfaltigen und gerippten Stoffen! An der reitenden Selene, wie am Dionysos und öfter sind die feinen Falten an der oberen Kante in einen Bund eingereiht und festgelegt. Man hat darin eine Eigentümlichkeit dieser pergamenischen Skulpturen, etwas ihnen eigentümliches Neues erkennen wollen: nicht ganz mit Recht. In der archaischen Kunst ist diese Behandlung sogar weit verbreitet; wir finden sie z. B. in Lykien am Harpyienmonumente; in Athen an der weiblichen Gestalt eines Kriophorosaltares (Ann. d. Inst. 1869, t. 3), in Aegina an den Akroterienstatuen des Athenetempels, und ebenso wieder in archaisierenden Werken, z. B. einem unteritalischen Terracottarelief (Ann. d. Inst. 1867, t. D), der Statue einer Römerin als Fortuna in München (No. 43). In der Blütezeit scheint sie allerdings vollständig verschwunden zu sein, um erst später, also etwa in der Zeit der Pergamener, unter veränderten Bedingungen wieder aufgenommen zu werden: Bedingungen, die mit einem noch öfter zu betonenden materialistischen Zuge nicht ausser Beziehung zu stehen scheinen.

Die Meisterschaft in der Technik, die Sorgfalt und Charakteristik der Durchführung kann uns aber nicht abhalten, den historischen Massstab der Betrachtung anzulegen, der eine Vergleichung mit dem Höchsten nicht abweisen darf. Niemand freilich wird es wagen, trotz aller Virtuosität die Technik der Pergamener mit der „Schneidigkeit" in der technischen Behandlung der Gewänder an den Giebelstatuen des Parthenon auf die gleiche Linie zu stellen. Gehen wir auch weiter herab zu der näher verwandten Relieffigur einer bewegten weiblichen Gestalt aus den Ruinen des Artemistempels zu Ephesos, in der z. B. die Liegefalten bereits eine grosse Rolle spielen, so muss auch hier die Durchführung als eine schärfer markierte und schärfer charakterisierte bezeichnet werden. Zu einem grossen Teile sind diese Unterschiede auf das rein Technische, auf die für die Ausführung benutzten Werkzeuge zurückzuführen. In der früheren Zeit liegt der Nachdruck auf dem Meissel, dessen scharfe Schneide möglichst wenig verwischt oder verschliffen wurde. Später gewinnen Bohrer und Raspel grösseren Einfluss: der Bohrer, der die Arbeiten in den Tiefen erleichtert, aber als selbständiges, nicht nur als Hülfsinstrument verwendet sich mehr zu mechanischer Arbeit, als zu freier Formgebung brauchbar erweist; die Raspel, die ihrer Natur nach mehr zum Verputzen als zum Verschärfen geeignet ist. Sie mochte z. B. bei der Darstellung der Liegefalten gute Dienste thun. In jenen feinfaltigen und gerippten Stoffen aber erleidet durch eine materielle Sauberkeit des Uebergehens und Retouchierens leicht die Frische eine gewisse Beeinträchtigung. Doch genügen solche rein technische Unterschiede allein nicht, um die Verschiedenheit des Gesamteindruckes zu erklären. Die tiefere Ursache haben wir vielmehr darin zu suchen, dass die frühere Kunst sich ihre Formen erst suchte und neu erfand, während die spätere der Pergamener mit dem früher erworbenen Besitze frei, aber in mehr äusserlicher Weise schaltete, allerdings nicht etwa nur nach-, sondern auch weiterbildend. Dieses Weiter-

streben richtet sich jedoch nicht auf tieferes Erfassen, sondern auf eine mehr materielle Annäherung an die Wirklichkeit, wie sie sich in jenen Brüchen des Stoffes und in dem Aufreihen der Falten zeigt. Solche Aeusserlichkeiten üben aber oft einen stärkeren Einfluss auf den Beschauer, als sich dieser selbst bewusst wird. Wir wollen bei Betrachtung von Göttergestalten nicht an den Zuschnitt und die Appretur der Gewänder erinnert werden. Wo es geschieht, folgt leicht eine gewisse Ernüchterung, für die wir auch durch die höchste Virtuosität der Ausführung nicht völlig entschädigt werden.

An die Gewänder schliessen sich als zunächst verwandt die Tierfelle an, welche bei mehreren Giganten als eine Art von Chlamys, bei der vom Rücken sichtbaren, gewöhnlich als Selene bezeichneten Reiterin als Satteldecke Verwendung gefunden haben. An den meisten ist teils die rauhe Aussen-, teils die lederne Innenseite sichtbar, und in der Wiedergabe der Eigentümlichkeiten derselben strebten offenbar die Künstler sich der Wirklichkeit möglichst anzunähern. Namentlich bei dem Giganten in der Spitze der rechten Treppenwange (Bericht Taf. V) ist die Innenseite recht absichtlich nach aussen gekehrt und der Charakter eines nicht rohen, sondern weichgegerbten Leders hervorgehoben. Aber schon dieses Hervorkehren erscheint etwas gesucht, und es macht den Eindruck einer gewissen Nüchternheit, dass dieses Leder an den äusseren Rändern nicht natürlich zottig, sondern beschnitten und durch die unter den Rändern hervortretenden Haarzöpfchen der Vorderseite wie künstlich besäumt erscheint. An den Aussenseiten ist die Behaarung in voller Ausführlichkeit durchgebildet. Die Zöpfchen selbst aber sind trocken und nüchtern durchgeführt. Immer verliert sich der Künstler in einzelnen kleinen und gleichartigen Partieen, die mehr materiell sorgfältig und sauber ausgearbeitet sind, als von einer freien künstlerischen Auffassung zeugen, welche das einförmige Einzelne grösseren Massen unterordnet und sich mit Hervorhebung des für die Charakteristik Wesentlichen begnügt. Vergleicht man z. B. für ein kurzhaariges Fell die Nebris des ausruhenden Satyrs des Praxiteles, oder für ein Wollfliess den Widder des schon erwähnten archaischen attischen Kriophorosaltars, oder das geschlachtete, über einen Altar gelegte Schaf im Tiersaale des Vatican (Mus. PCl. VII, 33), so tritt der Gegensatz zwischen einer auf innerem Verständnis beruhenden künstlerischen Auffassung und einem nüchternen äusserlichen Nachbilden der Natur in das hellste Licht.

An den lebendigen Tieren wirkt z. B. die Behandlung des zottigen Felles der mitkämpfenden Hunde einigermassen günstiger. Die längere Behaarung gewährte hier der Bravour des Meissels einen freieren Spielraum, so dass wir darüber leichter vergessen, wie an der Innenseite der Ohren, noch mehr aber am Schweife weniger eine feine Charakteristik, als eine dekorative Auffassung in flottester Ausführung sich geltend macht. Ebenso ist an den Pferdemähnen, wo sie nicht kurz abgeschnitten sind, der spezifische Charakter des Pferdehaares dem Reize wellig bewegter dekorativer Linien geopfert. An dem löwenköpfigen Giganten steht die Miniaturbehandlung der Tatzen in einem starken Widerspruch mit der derben konventionellen Stilistik der Massen.

Aehnlichen Gesichtspunkten, wie das Thierfell, unterliegt auch die Behandlung des menschlichen Haares. Wir haben in demselben in der Hauptsache zwei Arten der Stilisierung zu unterscheiden. An der Artemis, der Selene, (auch des schönen, nicht zur Gigantomachie gehörigen isolierten Frauenkopfes mag hier gedacht werden)

ist das aufgebundene Haar seiner Länge nach in nebeneinanderliegende Strähnen geteilt, die aus schlichten Haaren einheitlich zusammengefasst sind, mehr malerisch, als in plastischer Detaildurchbildung. In der strengeren Stilisierung einer früheren Zeit, z. B. an der Hera Farnese, findet sich zwar eine ähnliche Teilung der Massen; aber dieselben sind nicht nur in strenger Zeichnung umrissen, sondern auch in sich, man möchte sagen, linear durchgebildet. In einer vorgerückteren Zeit, man denke an die melische Aphrodite oder die Demeter von Knidos, lockern sich die Massen; sie sind in kleinere, leicht gewellte Partieen, aber immer noch in einer gewissen Ordnung aufgelöst. Diesem System gegenüber erscheint das der Pergamener etwas leer und tritt mit der sonstigen Schärfe und Detaillirung in der Behandlung des Reliefs in einen gewissen Widerspruch. Dieser entspricht allerdings mehr die reichere Durchbildung an der Topfwerferin. Sie zeigt aber wieder, dass in der Gesamtdisposition eine losere, mehr dem Zufalle überlassene Ordnung oder halbe Unordnung zum Prinzip erhoben ist, welche mehr dem Reize einer reicheren äusseren Erscheinung, als göttlicher Würde Rechnung trägt. — Anders bei dem aufgelösten Haar der Erdgöttin, das in langen gewellten Locken herabfällt. Mag hier immerhin der Charakter üppigen Wachstums erstrebt sein, so hat doch selbst die starke Durchfurchung wohl wegen zu materieller und zu wenig vermittelter Anwendung des Bohrers den Eindruck der Schwere nicht zu überwinden vermocht. Besonders in den Ausläufern der Locken ist die Eigentümlichkeit des natürlichen Wuchses zu sehr einer schematischen Auffassung geopfert; wir werden etwas zu sehr an eine Perrücke von künstlichem Haar erinnert. An dem Gegner der Athene ist die Behandlung die gleiche; nur tritt bei dem kürzeren Haare die Schwere weniger hervor. Noch günstiger ist die Wirkung an dem gefallenen Gegner der Artemis, so wie an dem anfänglich für Poseidon gehaltenen Kopfe des Gegners der Hekate (C). Erinnern wir uns indessen an die älteren pergamenischen Skulpturen. Die scharf realistische Charakteristik des Haares der Gallier liess sich allerdings nicht direkt auf die Giganten übertragen; aber die eine unter den Resten der attalischen Gruppen erhaltene Gestalt eines solchen kann uns darüber belehren, wie nach dem gleichen Prinzipe der dem Barbarentum doch verwandte Charakter roher Wildheit auch durch eine entsprechende Behandlung des Haares hätte unterstützt werden können. Dass es nicht geschehen, dass eine individualisirende Charakteristik des Haares so gut wie gar nicht versucht worden ist, wird in letzter Ursache wohl auf den dekorativen Grundcharakter des gesamten Werkes zurückgeführt werden müssen. Nur an dem zum Tode getroffenen und (hinter dem „gehörnten") niedergestürzten Giganten (A) erhalten wir den Eindruck, als ob die Schrecken des in den Zügen des Gesichts sich aussprechenden Todeskampfes ihre Wirkung bereits auch auf das Haar ausgeübt hätten: weniger kraus und gelockt scheint es gleich einer welkenden Pflanze seine lebendige Frische bereits verloren zu haben. Diese Behandlung ist gewiss des höchsten Lobes würdig; doch auch hier ist es nicht die Charakteristik einer bestimmten Persönlichkeit, sondern die Schilderung eines physischen Vorganges.

Von den Haaren wenden wir uns zu den **Federn** und **Flügeln**. Die Tendenz einer früheren Kunst, in den Flügeln wenige Hauptgliederungen (von Schwungfedern erster und zweiter Ordnung, von Schulterfedern u. a.) aufzusuchen und dieselben in möglichst einfachen und geebneten Flächen darzulegen, war allerdings schon früher z. B. in der grossen Nike von Samothrake aufgegeben worden. Es mag eine genaue Beobachtung der Natur mitgewirkt haben, der zufolge beim Aufwärtsschlagen der

Flügel zwischen den Fahnen der Federn ein offener Raum entsteht, durch welchen die Luft dringen kann. Doch verleugnet sich diese wieder in einer gewissen Unordnung der Federstellung, sowie in einer schematischen Behandlung des Einzelnen, die z. B. in der eigentümlichen Krümmung oder Drehung der Brustfedern des Adlers an der rechten Treppenwange gerade bei der nüchternen Sorgfalt der Ausführung stark hervortritt. Wie wenig es aber dabei auf eine eigentlich naturalistische Darstellung abgesehen ist, zeigt sich recht deutlich bei dem gehörnten Giganten, an dessen Flügeln die Federn mit Organismen ganz anderer Art gemischt sind. Solche flossen- oder blattartige Bestandteile finden sich in der griechischen Kunst an Gestalten des Meeres, Tritonen, Seerossen u. a. nicht selten und in noch weiterem Umfange verwendet. Aber während wir an Werken, wie der sogenannte Okeanos des Vatikan erkennen, wie tief bei diesen nicht in der Wirklichkeit existierenden, sondern frei erfundenen und nach Analogie des Wirklichen geschaffenen Gebilden die Kunst in das Verständnis der organischen Bildungsgesetze der Natur einzudringen vermochte, beginnen in den pergamenischen Skulpturen diese mehr vegetativen mit dem animalischen Organismus verbundenen Bestandteile einen überwiegend ornamentalen Charakter anzunehmen.

Einen weiteren Beleg für diese Tendenz bietet die Behandlung der Schuppenhülle an den Schlangenbeinen der Giganten, die ja in gewissem Sinne als eine Bekleidung derselben betrachtet werden darf. In Wirklichkeit haben die Schlangen eine schuppenartig gegliederte Haut, aber nicht eigentliche Schuppen. Wirkliche Schuppen aber können wol in der Mitte eine Art Grat haben, aber nicht eine Rippe oder einen Schaft gleich den Federn. Ausserdem umgiebt die Schuppenhaut nicht gleichmässig die ganze Rundung des Schlangenkörpers, sondern erscheint auf der Bauchfläche in anderer, ring- oder reifenartiger Form und Anordnung. In den Reliefs ist eine der Natur entsprechende Schuppenhaut kaum nachweisbar; dagegen finden sich scharf gesonderte Schuppen, glatt, mit Grat, gerippt, einmal (C) sogar umrändert. Die Bauchfläche ist zuweilen, aber keineswegs immer hervorgehoben. Die Köpfe, aus denen die Augen teils lidlos, wie in der Natur, teils mit Lidern versehen hervortreten, sind meist mit einem System von Schilden überdeckt und gepanzert, das mehr an Schildkröten und Panzereidechsen, als an Schlangenköpfe erinnert. Solche Abweichungen von der Natur begründen an sich noch keinen Tadel. Es galt vielmehr, nur auf die Thatsache hinzuweisen, dass sich hier ein dekoratives Prinzip Geltung verschafft hat, dessen Berechtigung wir wol unwillkürlich empfinden, dessen weitgreifende Bedeutung aber erst später unter umfassenderen Gesichtspunkten zu erörtern sein wird.

Von der Betrachtung der Haare, Federn, Schuppen, die, wenn auch nicht unbelebt, uns fast mehr auf das Gebiet des Vegetativen, als des Animalischen hinweisen, wenden wir uns zu dem lebendigen Organismus der Menschengestalt, die wir zuerst nach ihrer formalen Seite ins Auge zu fassen haben. Kein Zweifel, dass die Kunst der Pergamener auch nach dieser Richtung im vollsten Masse über die Mittel plastischer Darstellung verfügt. Sie wagt stark bewegte Stellungen in den verschiedensten Wendungen, sie bildet schlanke und kräftige, jugendliche und ältere Gestalten. Wo sich die Gelegenheit bietet, zeigen die Künstler die ausgebreitetste Kenntnis des Körpers, des Knochenbaues, der Muskulatur, und gehen in der Darstellung auf die Durchbildung des Einzelnen, wie Hautfalten und Adern ein: sie ver-

stehen es, durch ihr Wissen und ihr Können uns zu blenden und gefangen zu nehmen. Aber bei aller Bewunderung virtuoser Meisterschaft wird die kunstgeschichtliche Bewunderung auch hier bestimmte Grenzen anerkennen müssen. Wir werden nicht wagen dürfen, von einer direkten Vergleichung der Parthenonskulpturen auszugehen, obwohl dieselben immer den festen Massstab abgeben müssen, wo die historische Stellung eines bedeutenden Kunstwerkes innerhalb der Entwickelung der griechischen Kunst abgeschätzt werden soll; und gewiss empfiehlt es sich für einen Jeden, wenigstens einmal die Photographieen so verschiedener Monumente, wie der Skulpturen des Parthenon und der pergamenischen Ara neben einander zu betrachten, um das Auge und den Sinn für das Verständnis so tief innerlicher Gegensätze zu schärfen. Aber jene rein ideale Auffassung, welche jede einzelne Gestalt aus der besonderen ihr innewohnenden Idee den organischen Gesetzen der Natur entsprechend frei nachschafft, ist eben nur der griechischen Kunst in der Zeit der höchsten Blüte des freien Griechentums eigen. Auch jene „Wahrheit" eines Werkes, wie des praxitelischen Satyrtorso, welche noch immer durchaus ideal die Natur mit der höchsten Feinheit nachbildet, werden wir in den Pergamenern nicht suchen wollen. Dagegen ist es nicht nur gerechtfertigt, sondern gewiss das Nächstliegende, hier vor Allem auf diejenigen Werke hinzuweisen, auf denen vor Entdeckung der Ara unsere Kenntnis der pergamenischen Kunst beruhte, nemlich die Skulpturen der attalischen Zeit. Wie weit auch in ihnen sich noch idealistische Elemente wirksam erweisen, kann zunächst unerörtert bleiben. Im Gesammtcharakter treten sie jedenfalls zu denen der früheren Kunst in einen bestimmten Gegensatz, der nach seiner allgemeinsten Eigentümlichkeit durch den Begriff des Realismus bezeichnet werden kann. Es herrscht nicht mehr das Streben nach einer absoluten Schönheit, welcher die schöne Form an und für sich schon Zweck genug ist; ebensowenig aber handelt es sich um eine naturalistische Nachahmung, ein Abschreiben der Natur, sondern die Form soll dienen zum Ausdruck eines besonderen Charakters. Am deutlichsten tritt dies hervor an den Barbarenbildungen, besonders den Galliern. Gegenüber rein griechischen Gestalten treten sie uns entgegen in der scharfen Charakteristik ihres schlanken und hohen Baues, der einem eigenen, aber auch wieder in sich abgeschlossenen Proportionssystem folgt. Nicht minder ist die nordische Natur betont in der festen Muskulatur, die noch besonders hervorgehoben wird durch die Behandlung der sie umspannenden derben Haut, deren verschiedenartige Eigentümlichkeit an den verschiedenen Teilen des Körpers bis auf die Finger, die Zehen, die Sohlen, scharf ausgeprägt ist. Am sprechendsten tritt natürlich die Verschiedenheit der Rasse in der Schädelbildung hervor, dem Bau der Stirn, der Backenknochen, der Kinnbacken, in den Falten der Stirn, der Augenbrauen und dem Munde, wozu sich endlich das schon früher hervorgehobene struppige Haar gesellt. Wol aber vereinigt sich alles zu einem harmonischen Gesammtbilde einer bestimmten Völkerindividualität. Was von den Galliern gilt, findet seine Anwendung auch auf die Darstellung der Perser, nur dass hier an die Stelle nordischer Rauhheit asiatisch-orientalische Weichheit tritt. Indessen wird man sagen, dass hier die Auffassung durch den besonderen Gegenstand bedingt war, dass die für die Darstellung barbarischer Rassetypen geeignete Formengebung auf andere Aufgaben, wie eine Gigantomachie, keine Anwendung erleiden können. Glücklicherweise ist uns aber aus den attalischen Gruppen wenigstens eine Gestalt eines Giganten erhalten, die den vollen Beweis des Gegenteils liefert. Wir finden hier eine kurze, gedrungene Gestalt mit kurzen Beinen, hohen Schultern, von schwerer Muskulatur,

so recht das Gegenbild eines athletisch durchgebildeten griechischen Körpers, und ebenso in dem von wildem Haar umrahmten Kopfe eine stark zurückweichende Stirn, dagegen stark hervortretende struppige Augenbrauen, eine unedle gequetschte Nase, einen gemeinen Mund mit hervortretendem Unterkiefer. Im Einzelnen mag die realistische Durchbildung weniger individuell erscheinen, als an den Barbaren. Aber im Ganzen kann der Gegensatz zwischen Griechen und wirklichen Barbaren nicht grösser sein, als er sich hier erweist zwischen Griechentum und dem Barbarentum dunkler Erdmächte, den nur in der Phantasie existierenden Personifikationen unbändiger Naturkräfte.

Hier also war Gelegenheit geboten anzuknüpfen. Haben aber die Künstler der Ara auf dieser Grundlage weiter gebaut? Wir antworten, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, mit Nein! Die ganze Behandlung der Form beruht auf durchaus verschiedenen Prinzipien, die einer genauen Untersuchung um so mehr bedürfen, als auch ganz abgesehen von offenbar vernachlässigten Teilen des Ganzen, selbst in den sorgfältig durchgeführten Partieen nicht überall eine vollkommene Einheit des Stils herrscht.

Bei der Beurteilung des formalen Verständnisses dürfen wir nicht ausser Betracht lassen, in wie weit durch den grösseren oder geringeren Grad von Ruhe und Bewegung dem Künstler die Beobachtung der Natur erschwert oder erleichtert wurde. Zu den vorzüglichsten Gestalten gehört der Ausführung nach wohl der schlangenfüssige Gigant, der vor den Füssen der Artemis von einem Hunde im Nacken gepackt wird. Obwohl er sich mit der Rechten noch verteidigen zu wollen scheint, ist doch sein Körper in eine bestimmte Lage festgebannt. Dadurch war die Möglichkeit eines Studiums der Natur bei ruhiger Beobachtung gegeben; und hierauf mag es beruhen, dass gerade an diesem Körper mehr als anderwärts eine Neigung zu naturalistischer Auffassung hervortritt. Der Nachdruck ist auf die Darstellung der äusseren Erscheinung der Oberfläche der Haut gelegt, die im Wetteifer mit der Wirklichkeit nach Illusion strebt: einer Illusion, die in der unter dem Kopf des Giganten erscheinenden Hand eines Gefallenen in bewundernswerter Weise erreicht ist. Dass es sich aber dabei nur um Nachahmung der Natur, nicht um ein freies ideales Nachschaffen handelt, zeigt sich wiederum darin, dass die Verbindung, der Uebergang vom menschlichen Körper zu den Schlangenfüssen, wobei freischöpferische Phantasie verbunden mit innerlichstem Verständnis in Betracht kommt, gerade hier weniger gelungen erscheint. — Auch anderwärts fehlt es nicht an Spuren naturalistischer Tendenzen. So sind an dem von Zeus niedergeblitzten Giganten die durch die Drehung des Körpers bewirkten Verschiebungen der Haut besonders betont. Wieder anders an dem Rücken des gegen Zeus gewendeten Giganten: hier, wo auch am Modell die Schichtung der Muskeln unter der Haut deutlicher hervortritt, sucht der Künstler die Natur in der Durchbildung des Einzelnen womöglich noch zu überbieten.

Sehr bedeutend modifiziert sich die Behandlung an der Vorderseite bewegter Körper in lebendiger Handlung, z. B. des Zeus und des Gegners der Athene. Allerdings ist auch hier der Ausdruck gewaltiger Kraft durch eine besonders starke Entwickelung der Muskulatur erstrebt. Aber es ist dabei weniger Nachdruck auf die strenge Umschreibung der Muskeln in ihrem Verlaufe von einem Ansatze zum andern und auf die Begrenzung nach ihren Flächen gelegt, durch welche die besondere Art der Spannung jedes einzelnen Muskels charakterisiert wird: sie sollen vielmehr wirken durch ihr kräftiges Volumen, welches sie in starker Rundung an die Oberfläche treten

lässt. In einem inneren Zusammenhange damit steht die Behandlung der Haut, welche in der Natur die Bestimmung hat, auf die Bewegung der Muskeln mässigend und regelnd einzuwirken, indem sie dieselben in grösserer oder geringerer Dicke, Derbheit oder Zartheit umfasst und dadurch dem von innen kommenden Drucke hier einen grösseren, dort einen geringeren Widerstand entgegensetzt. Während sie also durch diese Eigentümlichkeit gestattet, auf die unter ihr wirkenden Kräfte zurückzuschliessen, bildet sie in den Reliefs, als dürfe die Fülle der Muskeln dem Auge nicht entzogen werden, eine zu gleichmässige, zu neutrale Hülle derselben. Der Gesamtcharakter der Form tritt dadurch in einen bestimmten Gegensatz nicht weniger zu der idealistischen Auffassung einer früheren, als zu der realistischen der attalischen Zeit, kann aber eben so wenig als ein naturalistischer bezeichnet werden. Und doch lässt sich schwerlich annehmen, dass die Kunst alle diese früheren Stadien durchlaufen haben sollte, ohne dass dieselben bestimmte Spuren ihres Einflusses zurückgelassen hätten. Nur dürfen wir solche Einflüsse nicht nach der Seite des künstlerischen Empfindens suchen, indem dieses gerade das Wechselnde in den verschiedenen Zeiten ist. Sie beruhen vielmehr darauf, dass die damalige Kunst die Erbin der früheren in dem reichen Besitze der materiellen Mittel künstlerischer Darstellung war. Die formale Kenntnis des menschlichen Körpers, die damals nach der anatomischen Seite auch durch die Wissenschaft bedeutende Förderung erfahren hatte, war bis zu einem gewissen Grade in den Kunstschulen Gemeingut geworden. Die Kunst hatte sie sich so weit angeeignet, dass sie nicht in jedem einzelnen Falle wieder zu einem erneuten Studium der Natur zurückzukehren brauchte, sondern sich der Formen gewissermassen formelhaft, als etwas fertig Gegebenen zu bedienen vermochte. So ist denn, was wir im weitesten Sinne als künstlerisches Machwerk bezeichnen, vortrefflich; aber wir vermissen die Ursprünglichkeit des Empfindens, das Schaffen von innen heraus; es überwiegt der Formalismus des rein Stofflichen. Die Gestalt des Zeus ist breiter und gedrungener als die des Gegners der Athene; aber in der Behandlung der Muskulatur und der Haut ist kein wesentlicher Unterschied: es überwiegt bei beiden eine gemeinsame, gleiche Vorstellung von dem Formalismus des menschlichen Körpers, und die Rücksicht auf das Gemeinsame und Gleichartige der allgemeinen Normen ist bestimmender, als das Unterscheidende des besonderen Falles, der besonderen Persönlichkeit.

So werden wir durch die beiden Gestalten hingewiesen auf die allgemeinere Frage nach dem Verhältnis der Form an sich zu ihrer Bedeutung für den Inhalt des durch sie Dargestellten. Wenn wir fanden, dass die Form zu sehr Selbstzweck wurde, so wird sie sich doch nie ganz vom Inhalt loslösen lassen. Es handelt sich also um die Grenzen, in wie weit die Darstellung in der Charakteristik sich auf gewisse allgemeine, generelle Unterscheidungen beschränken darf, oder dem Persönlichen, Individuellen einen grösseren Spielraum vergönnen soll. Die allgemeinste solcher Unterscheidungen ist die der Geschlechter. Dass in den weiblichen Gestalten der Gegensatz zum männlichen Geschlecht hinlänglich gewahrt sei, wird niemand in Abrede stellen. Ist nun aber innerhalb der Grenzen des Weiblichen der zarte Reiz dieses Geschlechtes irgendwie zu bestimmtem Ausdruck gelangt? Man wird vielleicht sagen, dass in dem wilden Kampfgetümmel für diese Seite weiblichen Wesens sich keine passende Stelle finde; oder man wird (wie man ja in der That bei dem Nacken der reitenden Selene an Palma Vecchio erinnert hat) auf die Blütezeit der venetiani-

schen Malerei hinweisen, in welcher gleichfalls das malerische Prinzip die feine Knappheit und Zartheit der Form grundsätzlich auszuschliessen scheine. Blicken wir indessen auf den Amazonenfries das Maussoleums, so erkennen wir an der Serie der von Ch. Newton entdeckten Platten, wie neben der kriegerischen Natur dieser Kämpferinnen sogar ein Stück Sinnlichkeit in der Karnation recht wohl Platz finden kann. In der toten Amazone der attalischen Gruppen aber, die doch in der Ausführung nur von untergeordnetem Werte ist, spricht sich gerade das leichte elastische und doch mit Kräftigkeit gepaarte Wesen dieser Jungfrauen in der ganzen Anlage der Formen mit vollster Bestimmtheit aus. Es mag zugegeben werden, dass die volle Bekleidung der meisten weiblichen Gestalten den Künstlern der Ara wenig Gelegenheit zu feinerer Charakteristik des Nackten bot. Im Ganzen lässt sich jedoch behaupten, dass sie auf eine feinere Individualisierung der Form verzichtet haben zu Gunsten einer allgemeinen Vorstellung von Grossartigkeit und materieller Kräftigkeit, die auch den Frauen im Kampfe nicht fehlen dürfe. Man betrachte nur die Beine der Artemis: sie sind an sich vortrefflich; aber sind sie besonders charakteristisch für die Göttin? nur in so weit, wie etwa die in der Ausführung doch unbedingt geringeren der Artemis von Versailles?

Bei den männlichen Gestalten sind die beiden kämpfenden Parteien, die Götter und die Giganten, gesondert zu betrachten. Bedenken wir, wie die Durchbildung der Göttertypen und -Ideale die griechische Kunst fortwährend und nach den verschiedensten Richtungen hin in Anspruch genommen hatte, so sind wir wohl berechtigt, an ihre Darstellung auch in der pergamenischen Ara einen keineswegs niedrigen Massstab anzulegen. Am meisten entspricht darin unserer Erwartung die schlanke Gestalt des jugendlichen Dionysos, der in der Leichtigkeit seiner ganzen Erscheinung sogar die flinkste der Göttinnen, die Jägerin Artemis übertrifft. Hier hat sich gewiss der Künstler von vortrefflichen Vorbildern inspirieren lassen und den Gesamtcharakter der jüngeren Bildungen des Gottes durchaus richtig erfasst. Da jedoch die Gestalt bis zum Knie bekleidet ist, so ist uns die Gelegenheit entzogen zu beurteilen, wie weit dieser Gesamtcharakter an dem nackten Körper in der Durchbildung des Einzelnen festgehalten sein würde. Blicken wir daher einmal auf den ihn begleitenden Satyr, so verdienen die körperlichen Formen desselben an sich gewiss alles Lob; nur werden wir es nicht auf die Charakteristik des Satyrhaften ausdehnen dürfen, die in den zunächst verwandten Bildungen der Diadochenzeit, wie dem Satyr, der das Dionysoskind auf den Schultern trägt, den Zusammenhang mit der Tierwelt in sprechender Weise durch Hervorhebung des Sehnigen in der Muskulatur betonen. — Dem Dionysos steht unter den Göttern in der körperlichen Erscheinung am nächsten Apollo: es ist in seinem Wesen begründet, dass in ihm das Ideal eines schönen Jünglings verkörpert ist, was freilich nicht einschliesst, dass nun auch jeder schöne Jüngling den Anspruch erheben dürfe, für einen Apollo zu gelten. Sicher ist nun die durch den Köcher kenntliche Gestalt des Gottes eine der schönsten an der ganzen Ara. Man bewundert an ihr die volle fleischige Behandlung des uns in ganzer Breite entgegentretenden Körpers und glaubt sich dadurch berechtigt, ihr sogar den Vorrang vor einer der berühmtesten Darstellungen des Gottes, der Statue des Belvedere, einzuräumen. Allerdings ist diese nur eine Kopie aus römischer Zeit, und durch den engen Anschluss an den Bronzestil des Originals bei der Uebertragung in den Marmor hat die ganze äussere Erscheinung den Charakter einer gewissen Trockenheit erhalten. Bringen wir das in Abzug und suchen wir uns das Vorbild in

unserer Phantasie zu vergegenwärtigen, vergleichen wir dazu den allgemeinen Charakter des Gottes, wie er uns in der Auffassung der besten uns erhaltenen Bildwerke entgegentritt, so lässt sich die Empfindung nicht abweisen, dass sich eine volle fleischige Behandlung des Körpers mit dem Wesen des Gottes nicht völlig deckt, indem von der idealen griechischen Kunst vielmehr das Geistige in seiner Natur mit merkwürdiger Feinheit in einer Richtung erfasst ist, welche das Stoffliche des Körpers halb vergessen lässt. Selbst an den Einfluss der Palästra, so Hohes dieselbe für Vervollkommnung rein körperlicher Schönheit geleistet hat, mögen wir bei einer Darstellung des Apollo nicht zu direkt erinnert werden.

Aehnliches gilt von Zeus: gewiss ist er der gewaltigste der Götter; aber wenn dem Poseidon auch die materielle Wuchtigkeit nicht fehlen darf, um mit dem Dreizack Felsen zu spalten oder seinen Gegner unter einer von seinem Arm geschleuderten Insel zu begraben, so ist das Zeichen der Macht des Zeus, der Blitz, das himmlische Feuer, etwas so wenig Stoffliches und Substantielles, dass schon darum seine hohe Göttlichkeit und Majestät einer gewaltigen Muskelkraft kaum zu bedürfen scheint. Betrachten wir aber den nackten Körper des Reliefs in seinen kurzen gedrungenen Verhältnissen und seinen stark aufgetriebenen Muskeln und vergleichen damit den Körper des vor Artemis niedergestürzten Giganten, so kann man fast zweifelhaft sein, ob nicht dieser sich besser für Zeus, der des Zeus für einen Giganten geeignet hätte. — Noch ungünstiger stellt sich das Verhältnis bei göttlichen Wesen minder hoher Art. Gewiss kann sich ein Hephästos nicht mit der Majestät eines Zeus messen; aber auch in der Exomis des Handwerkers wusste ihm die griechische Kunst seine Göttlichkeit zu wahren. Jener Mann aber mit dem banausischen Schurze, der mit dem löwenköpfigen Giganten ringt, an sich ein Bild gewaltigster Kraftanstrengung, würde er ausserhalb des Zusammenhanges mit den pergamenischen Skulpturen gefunden wohl als ein Wesen göttlicher. Art sich erkennen lassen? Auch jetzt noch sind wir einigermassen in Verlegenheit, ihm einen Namen zu geben, da sich auch unter dem dienenden Personal des Olympos kaum ein Wesen finden lassen will, dem der derbe Hausknechtscharakter des Bildwerkes einigermassen entspräche, es sei denn etwa einer der Schmiedegesellen des Hephästos.

Wir werden hiernach kaum erwarten, dass der tief innerliche Gegensatz zwischen Göttern und Giganten, welcher doch das Ganze als Grundton beherrschen sollte, in der Auffassung der Körperformen dieser letzteren einen bestimmten Ausdruck gefunden habe. Denn mag nun auf der einen Seite die göttliche Würde zu wenig gewahrt, auf der anderen Seite den Giganten zu viel Würde verliehen worden sein, so musste dadurch auf die eine oder die andere Weise der notwendige Gegensatz geschwächt werden. Allerdings ist in den Darstellungen einer andern Kunstgattung, in der gesamten Vasenmalerei bis zu ihrer malerischen Entwickelung herab dieser Gegensatz fast gar nicht betont worden. Nur etwa durch Tierfelle statt der Schilde und durch Fackeln und Baumstämme statt edlerer Waffen, da und dort allenfalls auch durch etwas trotzigeren und verwilderteren Ausdruck unterscheiden sich die Giganten von den Göttern. Hätten sich die Künstler der Ara einfach auf den gleichen Standpunkt gestellt, so müsste natürlich auch der Standpunkt der Beurteilung dadurch wesentlich bedingt sein. Wir dürften sogar vergessen, dass schon in der Zeit des Attalos sich eine weit charakteristischere Bildung des Gigantentums Bahn gebrochen hatte. Die Künstler hielten jedoch nur teilweise an der höheren Auffassung fest; sie vermieden sogar bis auf wenige Ausnahmen die urwüchsige Bewaffnung mit

Baumstämmen oder Felsstücken. Dagegen strebten sie nach mehr als einer Richtung den Gegensatz zu den Göttern auf andere Weise zu betonen und fordern dadurch selbst zu einer genaueren Betrachtung der aufgewendeten Mittel auf. Es handelt sich dabei vor Allem um die Beflügelung und die schlangenbeinige Bildung, die teils gesondert, teils vereinigt an einer und derselben Gestalt vorkommen. Die Frage, ob diese Bildungen erst von den pergamenischen Künstlern, oder schon etwas früher erfunden wurden, sowie die weitere Frage nach ihrer historischen Berechtigung kann hier vorläufig übergangen werden, wo wir es zunächst nur mit der künstlerischen Verwendung zu thun haben.

Beflügelung wird in der griechischen Kunst nicht gerade selten, aber doch immer in einer bestimmten Begrenzung verwendet. Zu wirklichem Fliegen dienen beim weiblichen Geschlecht die Flügel vor allem und in der Plastik ziemlich ausschliesslich der Nike und den ihr nahe verwandten Wesen, und die künstlerische Entwickelung des Motivs wird hier durch reiche Gewandung wesentlich unterstützt. Der pergamenische Künstler hatte sich also bei der Darstellung der Nike in der Begleitung der Athene der früheren Kunst nur einfach anzuschliessen. Beim männlichen Geschlecht ist, wenn wir von dem knaben- oder kinderhaften Eros absehen, das Schweben in der guten Zeit der griechischen Kunst so gut wie ausgeschlossen. Bedenken wir dazu, dass zu mehr symbolischer Andeutung der Schnelligkeit bei Hermes, bei Perseus kleine Flügel an den Knöcheln, an den Schläfen genügten, so bleibt für die Beflügelung an den Schultern nur ein geringer Kreis von Wesen übrig, von denen überdies die Mehrzahl uns nur durch Darstellungen in der Malerei, nur wenig in Reliefs und fast gar keine durch statuarische Bildungen bekannt sind; abgesehen davon, dass z. B. die Winde am Thurm des Andronikos zu Athen, allerlei schwebende Figuren, wie Jahreszeiten u. A. schon einer dem Römertum sich annähernden Entwickelungsweise angehören. Indessen muss auch hier das künstlerische Prinzip der Anwendung immer dasselbe bleiben. Wir verlangen in formaler Beziehung, dass der Flügel dem menschlichen Organismus sich harmonisch anfüge, in geistiger, dass mit dem Wesen der beflügelten Gestalt, ob ruhig oder in Bewegung, der Begriff windschneller Bewegung innerlich verbunden sei. Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten die eine geflügelte Göttergestalt eines jugendlichen Kriegers in der Exomis mit Wehrgehenk und Schild (T), so verstehen wir schwer, wozu ihm eigentlich die Beflügelung dienen soll. Denn hätte der Künstler, wie man geglaubt hat, einen Windgott darstellen wollen, so wäre doch wohl der nächstliegende Gedanke gewesen, dass dieser Windgott seinen Gegner wie mit Sturmesgewalt über den Haufen rennen, nicht dass er zurückprallend sich desselben erwehren müsse. Ein ähnliches Gefühl macht sich auch bei dem gehörnten Giganten (P) geltend, da sich ein Zusammenhang der Beflügelung mit der besonderen Art der Handlung nirgends erkennen lässt. Eher verstehen wir die Verbindung der Beflügelung mit der schlangenbeinigen Bildung. Durch die letztere haften die Giganten am Boden und trotz der geschmeidigen Schlangenwindungen erscheint ihre Fortbewegung als eine teilweise gebundene, mehr wie ein Hingleiten als ein Fortschreiten. Hier also wirken die Flügel als ein Beförderungsmittel, Rudern oder Segeln vergleichbar, und zugleich als ein Mittel, den Körper auf seiner schwankenden Basis empor und im Gleichgewichte zu erhalten. So ist denn, wo eine solche Berechtigung der Flügel gegeben ist, wie an dem Giganten der rechten Treppenwange oder dem der Gruppe G, auch ihre Verbindung

mit dem Körper wohl gelungen, während nach dieser Seite selbst die glänzende Gestalt des Gegners der Athene nicht frei von jedem Vorwurfe ist. Allerdings erinnert er durch seine knieende Stellung an die Schlangenfüssler; aber die ganze Bildung ist rein menschlich und ihr entsprechend ist die Handlung in allen ihren Motiven aufgefasst. Die Gestalt könnte demnach der Flügel sehr wohl entraten, sie erscheinen als eine blos äusserliche Zuthat, fast nur bestimmt, um für die Flügel der Nike eine künstlerische Entsprechung zu gewinnen und innerhalb dieses Rahmens die Gestalt der Athene um so bedeutender hervortreten zu lassen. Nur unter diesem Gesichtspunkte beachten wir weniger, dass sie nicht an der richtigen Stelle, den Schulterblättern, sondern viel zu hoch angesetzt sind, ja auch in ihrer Haltung und Bewegung des rechten Zusammenhanges mit dem Körper eigentlich entbehren.

Sollen wir aus solchen Mängeln oder Ungleichartigkeiten etwa folgern, dass die Beflügelung der Giganten von den pergamenischen Künstlern zuerst eingeführt, aber noch nicht überall mit vollem Verständnis angewendet worden sei? Schwerlich; denn erinnern wir uns jetzt an das, was früher über eine dekorative Tendenz in der Ausführung der einzelnen Federn, wie über die Vermischung derselben mit pflanzlichen Elementen bemerkt wurde, so erkennen wir vielmehr, dass die Pergamener nur bestrebt waren, den Kreis der Beflügelung äusserlich zu erweitern, wobei es ihnen mehr darauf ankam, dem dekorativen Bedürfnis Rechnung zu tragen, als in das organische Verständnis der künstlerischen Aufgabe tiefer einzudringen.

Wie dem auch sei, so bilden die Flügel doch nur einen Zusatz, einen Anhang zum menschlichen Körper, ohne dessen Gestalt zu beeinträchtigen. Dagegen führen uns die Schlangenbeine zu den eigentlichen Doppelbildungen, in welchen Teile des menschlichen Körpers in einen andern fremden Organismus metamorphosiert werden. Was die griechische Kunst nach dieser Seite geleistet hat, das bewundern wir vor allem an den Darstellungen der Dämonen des Meeres, welche nach dem Vorgange des Skopas besonders das dritte Jahrhundert in proteusartiger Mannigfaltigkeit geschaffen hat. Wir erkennen an ihnen, wie es sich hier nicht um leere Gebilde einer willkürlichen Phantasie handelt, sondern um Wesen, an denen jeder einzelne Teil nach Analogie der Bildungsgesetze der wirklichen Natur geschaffen und doch das Einzelne wieder einer einheitlichen Idee untergeordnet und harmonisch entwickelt ist. Betrachten wir die schlangenbeinigen Giganten unter ähnlichen Gesichtspunkten, so werden wir davon ausgehen müssen, dass in diesen Doppelbildungen das überwiegende Gewicht naturgemäss auf die Seite des menschlichen Teiles gelegt werden musste. Denn entfernen wir einmal die Schlangen, so erscheint der Körper zwar verstümmelt, aber er bleibt für sich durchaus lebensfähig. Er bildet nicht eine Ergänzung der Schlangen, sondern diese vervollständigen den Körper: sie sind in erster Linie bestimmt als Ersatz der Beine zu dienen, und müssen demnach im Stande sein, den menschlichen Körper teils zu tragen und emporzuhalten, teils von der Stelle zu bewegen. Diesen Forderungen entspricht am meisten eine Bildung wie die des Gegners des Zeus, an welchem der Oberschenkel im Wesentlichen die menschliche Form bewahrt: auf diesem aufgerichtet macht er durchaus den Eindruck einer knieënden oder auf den Knieen langsam sich fortbewegenden Gestalt. Aber auch da, wo die Metamorphose bereits am Hüftgelenk beginnt, bleibt es doch die nächste Aufgabe des Schlangenkörpers, als Ersatz des Oberschenkels zu fungieren: erst etwa von der Gegend des Kniegelenkes an, wo die Notwendigkeit des Tragens aufhört, gewinnt er grössere Freiheit, sich mehr seiner eigenen Natur entsprechend zu entwickeln; jedoch auch

hier nur unter wesentlichen Beschränkungen. Charakteristisch für die Schlange ist ihre Länge und die Schlankheit ihres Baues, verbunden mit dem Ausdrucke geschmeidiger Kraft, welche sie vermittels mehrfacher elastischer Windungen durch Umschnürung ihrer Opfer zu entwickeln vermag. Dieser Ausdruck wird aber bei der Doppelbildung der Giganten wesentlich dadurch beeinträchtigt, dass der Schlangenleib höchstens etwa mit der Hälfte seiner natürlichen Länge an den menschlichen Körper angefügt ist und also in der Mitte, gerade da, wo er vermöge seiner Windungen zur grössten Kraftäusserung befähigt sein würde, an den Menschen gebunden und in seiner freien Bewegung gehemmt erscheint. In dieser Verkürzung liegt wohl eine der Hauptursachen für die einigermassen auffällige Erscheinung, dass die Schlangen in den Reliefs der Ara, wie auch anderwärts, nie den Körper ihrer Gegner umschnüren oder sonst in ihre Windungen verstricken, selbst da nicht, wo diese ihren Fuss in dieselben hineinsetzen oder auf den Schlangenleib treten. Hierzu kommt, dass die Schlange bei ihrem Uebergange aus den menschlichen Formen mit einer Fülle fleischiger Muskeln ausgestattet werden muss, welche mit ihrer natürlichen Schlankheit in Widerspruch steht und auch im weiteren Verlaufe die an dem rundlichen Leibe als Grat hervortretende Wirbelsäule nicht zu voller Wirkung gelangen lässt. Es entsteht dadurch der Eindruck einer gewissen Weichlichkeit, die nur darum weniger Anstoss erregt, weil dem Schlangenleibe zur Betätigung seiner besonderen elastischen Kraft nirgends Gelegenheit geboten wird.

Die Hauptschwierigkeiten der künstlerischen Darstellung dieser Doppelwesen liegen indessen in der richtigen Verbindung der verschiedenen Organismen sowohl hinsichtlich ihres inneren Zusammenhanges als des Ineinanderwachsens ihrer äusseren Umhüllung: Schwierigkeiten, welche uns gerade durch die pergamenischen Skulpturen erst zu vollem Bewusstsein gebracht worden sind. Es überraschte nämlich allgemein, dass an ihnen die Schuppen der Schlangen nicht der Richtung des Schenkels nach unten folgen, sondern aufwärts gestellt sind. Nach einigem Besinnen glaubte man indessen zu finden, dass das ganz in der Ordnung und eigentlich das allein Richtige sei, indem ja die Lage der Schuppen durch die Stellung der Köpfe bedingt sein müsse. Und doch beruhte der Anstoss, den man zuerst nahm, auf einem durchaus berechtigten Gefühle. Denn indem die in Schlangen umgesetzten Schenkel, wie schon bemerkt, die Bestimmung haben, zur Fortbewegung des menschlichen Körpers zu dienen, müssen sie als diesem untergeordnet auch von ihm den Antrieb und die Kraft zu dieser Dienstleistung erhalten; sie müssen also in ihrem Wachstum der Richtung des Schenkels nach unten folgen, und höchstens etwa von der Gegend des Kniegelenkes an wäre eine gegenläufige Bewegung noch etwa denkbar. Wird nun wie in den pergamenischen Reliefs dieses ganze Verhältnis umgekehrt, d. h. werden die Schuppen bis auf den Oberschenkel hinauf nach aufwärts gestellt, so dass sie der Richtung des Schlangenkopfes entsprechen, so erscheint die ganze Bewegung als von diesem ausgehend, erleidet dann aber am Hüftgelenk eine plötzliche und gewaltsame Hemmung, indem sie sich über dasselbe hinaus und in den Körper hinein nicht fortzusetzen vermag. Da ausserdem der Schlangenleib der Beugung des menschlichen Kniees entsprechend sich nicht nach vorwärts, sondern nach rückwärts windet, so würde er den menschlichen Körper nicht nach vorwärts, ja nicht einmal nach rückwärts bewegen, sondern nur dessen Sturz auf die Vorderseite veranlassen können. Besonders auffällig wird das Irrationale dieser Anordnung an dem von einer geflügelten Göttin zurückgerissenen Giganten auf der Platte L. An ihm sind die der Unter-

fläche des Schlangenleibes eigentümlichen Bauchringe mit besonderer Sorgfalt gebildet, aber indem sie aufwärts gestellt auf die Vorderfläche des Oberschenkels hinaufreichen, scheint dieser nach rückwärts gezogen zu werden, wo die Handlung die grösste Anstrengung zu einer Bewegung in der entgegengesetzten Richtung erheischt. Aber auch da, wo die inneren Widersprüche der ganzen Anlage weniger stark hervortreten, machen sie sich noch in der äusserlichen Vermittelung zwischen den verschiedenen Organismen mehr oder weniger fühlbar. So bewahrt z. B. an dem in der Ausführung des menschlichen Teiles so vorzüglichen Giganten vor den Füssen der Artemis der obere Teil des Oberschenkels in seinem Wesen noch zu viel von der menschlichen Natur, hat aber zugleich schon zu viel von der Weichheit der Schlangennatur angenommen, als dass er der äusseren Umhüllung durch die Schlangenhaut entbehren könnte. Man würde sich allenfalls begnügen, die der Richtung des Schenkels nach unten folgende Haut sich nach und nach in ein Schuppengebilde auflösen zu sehen. Die Schuppen jedoch wachsen im entgegengesetzten Sinne von unten nach oben nur bis zur Mitte des Schenkels und verschwinden noch dazu dort nicht in allmählichen Uebergängen, sondern hören plötzlich ganz einfach auf. Wohl kaum eine Verbesserung ist es, wenn an den beiden Giganten zunächst der Südostecke (B und C) zwischen die menschliche Haut und die aufrecht stehenden Schuppen auf der Mitte der Schenkel noch flossenartiges Blattwerk in gleicher Richtung eingeschoben ist: das Unorganische tritt durch diese Zuthat eigentlich noch stärker hervor. Etwas günstiger wirkt es, dass an dem geflügelten Giganten auf G die Schuppen nicht nur den ganzen Schenkel überdecken, sondern sogar etwas über die Weichen auf den menschlichen Körper übergreifen, zumal sie in geschickter Ausführung allmälig ohne jegliche Härte in der Haut verlaufen: hier ist wenigstens der Schein einer Vermittelung hergestellt. Die verhältnismässig glücklichste Lösung endlich ist wohl da gefunden, wo die menschliche Haut über die Weichen herab sich fortsetzend in pflanzliche Gebilde übergeht, die den Ansatz des Schlangenkörpers vollkommen überwuchern und überdecken. Für unsere Phantasie wird dadurch die menschliche Gestalt vom Boden losgelöst, und ruft in uns die Erinnerung an die aus dem Meere auftauchenden oder auf den Wogen dahin treibenden phantastischen Wesen dieses Elementes hervor. Andererseits scheiden sich aber auch die Schlangenleiber schärfer vom Körper ab, indem sie aus diesem, halb versteckt unter der pflanzlichen Umhüllung, nach unten hervorschiessen. Sie gleichen dadurch den vom Stamme abwärts sich in den Boden senkenden Wurzeln, oder auch den Armen eines Polypen, die sich, ein jeder mit einem gewissen Masse eigener Lebensthätigkeit, vom Körper loslösen. Wir würden also die in diesen Gestalten versuchte Lösung als eine allseitig genügende anerkennen dürfen, sofern wir berechtigt wären, uns dieselben als nicht an den Boden gebunden, sondern als frei auf dem feuchten Element sich bewegend vorzustellen, wie es bei verschiedenen, künstlerisch durchaus gelungenen Darstellungen wirklich der Fall ist.

Aber, wird man vielleicht einwenden, liegt nicht in der Verbindung eines menschlichen Körpers mit Schlangenbeinen, die nicht in eine Schwanzspitze, sondern in einen Schlangenkopf anslaufen, ein innerer Widerspruch, der überhaupt eine absolute Lösung nicht gestattet? Allerdings bietet uns die Natur kein wirklich existierendes Vorbild, und bei Geschöpfen der Phantasie werden wir überhaupt nicht erwarten, dass die Rechnung überall ohne jeden Bruchteil aufgehen müsse; es genügt, dass in diesen Bildungen das Gesetz der Analogie streng gewahrt bleibe. Unter diesem Gesichtspunkte mögen wir von verschiedenen uns erhaltenen Gigantendarstellungen

nur eine unserer Prüfung unterwerfen, die eines vatikanischen Sarkophages, dessen Erfindung gewiss auf vortreffliche Vorbilder zurückgeht (Mus. PCl. IV, 10). Hier ordnen sich die Schlangenleiber in angemessener Weise dem menschlichen Körper unter und folgen der Richtung der Schenkel nach abwärts; wie sodann bei der wirklichen Schlange die Schuppen gegen das Schwanzende immer enger und schmaler zusammenrücken und nach der Spitze sich ganz verlaufen, so verschwinden sie auch hier und bilden, so zu sagen, einen kurzen schuppenlosen Hals, an den sich nun erst der Schlangenkopf ansetzt. Dieser aber, ebenfalls schuppenlos gebildet, löst sich in seiner äusseren Erscheinung vom Schlangenleibe wieder los und macht den Eindruck, als ob er aus der Schuppenumhüllung für sich selbständig hervorwachse. Wir haben es also hier mit einer Blildung zu thun, die wir beim Schlangenschweife des Kerberos, der Chimäre als künstlerisch durchaus berechtigt anzuerkennen uns gewöhnt haben. Die Berechtigung selbst aber beruht wieder darauf, dass in der Natur, wenn auch weniger vom physiologischen, doch vom anatomischen Standpunkte aus die Möglichkeit gegeben ist, wie an einen Halswirbel den Kopf, so an einen der rippenlosen Schwanzwirbel ein neues selbständiges Glied anzufügen. So trägt der Skorpion am Ende des Schwanzes einen Stachel, der Ohrwurm eine Zange, beide als Angriffswaffen; und mit ihnen darf der Schlangenkopf der Gigantenbeine um so eher verglichen werden, als der Schlangenleib den Antrieb zur Bewegung nicht von diesem Kopfe aus erhält, auch nicht zur Umschnürung seiner Opfer verwendet wird, sondern der Kopf nur als Instrument dient, welcher vom Körper gegen den Punkt gelenkt wird, den er mit seinem Bisse bedrohen soll.

Die Schwierigkeiten der Doppelbildung sind also hier jedenfalls glücklicher gelöst, als in den Reliefs der Ara; und es liesse sich nur etwa die Frage aufwerfen, welche der beiden Bildungen der anderen in der Zeit voranging, und ob wirklich, wie man hat behaupten wollen, die schlangenbeinige Bildung der Giganten überhaupt erst von den Pergamenern in die Kunst eingeführt worden sein kann. Nach dem allgemeinen Entwickelungsgange der griechischen Kunst lässt sich nicht wohl annehmen, dass ein tieferes Verständnis der Bildungsgesetze, eine ideal harmonischere, einheitlichere Auffassung, wie sie in dem Sarkophagrelief vorliegt, erst allmählich und nachträglich in diese Gestalten hineingetragen worden sei. An den verwandten Darstellungen der Geschöpfe des Meeres können wir uns vielmehr überzeugen, dass das tiefere Verständnis nur der original erfindenden und freischaffenden Kunst einer etwas früheren Zeit eigen zu sein pflegt, sich aber bald bei den nachfolgenden Generationen zu lockern anfängt, indem die Auffassung sich veräusserlicht und das Spezifische und Charakteristische immer mehr rein dekorativen Gesichtspunkten unterordnet. Dieses dekorative Element gelangt aber an den Schlangenleibern der Giganten zu überwiegender Geltung und zwar ganz vorzugsweise an den Köpfen derselben; man darf wohl behaupten, dass ihre scharf ausgeprägte phantastische Schuppen- und Schildpanzerung sie ganz ungeeignet erscheinen lässt, sich mit dem Schwanzende so wie an dem vatikanischen Sarkophage zu verbinden; und so mochte schon diese besondere Art der Durchbildung den Künstlern die Nötigung auferlegen, die frühere Auffassung ganz aufzugeben und ihre äusserlich blendenden, aber innerlich weniger berechtigten Neuerungen einzuführen.

Beflügelung und Schlangenbeine, die dem menschlichen Körper angefügt werden, lassen im Uebrigen denselben in seiner äusseren Gestaltung unberührt. Dass man

aber versucht hat, auch in diesem selbst eine besondere Charakteristik auszusprechen, lehrt namentlich eine Bildung, die wegen ihrer hervorstechenden Eigentümlichkeit die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken muss. Es ist der Gigant (W), in dessen Nacken sich dicke wulstige Massen in breiten Querfalten zusammenschieben, für welche nur das Tierreich in den Nacken besonders wilder und starker Stiergattungen das Vorbild bietet. Dem entsprechend ist nicht nur dem Körper, besonders den Armen, eine über alles menschliche Mass hinausgehende Massenhaftigkeit verliehen, sondern auch der ursprünglich wohl gehörnte Kopf wächst aus diesem Nacken in plumper tierischer Breite hervor. Dass die Figur zu der Zahl der in der Ausführung vernachlässigten gehört, kommt hier nicht in Betracht. Denn die Absichten des erfindenden Künstlers treten auch in der skizzierten Behandlung deutlich genug hervor. Es ist in der That die ganze wuchtige Naturkraft des Stiers auf die Menschengestalt übertragen, und niemand wird verkennen, dass sich in einer solchen Bildung noch ein hoher Grad plastischer Gestaltungskraft offenbart. Auf der andern Seite lässt sich jedoch die Frage nicht unterdrücken, bis zu welcher Grenze in der Kunst auch eine „besondere Meisterschaft im Hässlichen" berechtigt ist. Der griechischen Kunst ist die Verbindung von Stier und Mensch seit alten Zeiten nicht fremd. Wenn auch der Minotauros, der Mensch mit dem Stierkopf, als eine in der griechischen Kunst etwas fremdartige Erscheinung auf ägyptische Einflüsse zurückgeführt werden mag, so hat dafür der Stier mit Menschengesicht in der Bildung der Flussgötter eine weite Verbreitung gefunden. In wahrhaft mustergültiger Auffassung und Ausführung besitzen wir einen solchen in einem kleinen, früher Io benannten Bronzeköpfchen des Acheloos der Wiener Sammlung (v. Sacken: Bronzen in Wien T. 29, 12). Betrachten wir ihn: die breitgedrückte Nase, die schnaubenden Nüstern, den trotzigen vollen Mund, den „stieren" Blick, der noch ausdrucksvoller als die Hörner den Gegner durchbohren zu wollen scheint, die kraftvolle Breite des ganzen Gesichts, das aus dem unbeugsamen breiten Stiernacken herauswächst, so müssen wir bekennen, dass die elementare Kraft eines wilden Bergstroms, der mit unwiderstehlicher Wucht alles mit sich fortreisst, nicht lebendiger und ausdrucksvoller zur Anschauung gebracht werden kann, als es in den Formen dieses Kopfes geschehen ist. Hier ist in dem Gesicht die gewaltige Naturkraft des Tieres vergeistigt. An dem Giganten ist der Körper mit dem Gewicht und der Masse des tierischen Stoffes überlastet, ist zum Träger roher brutaler Kraft geworden: der Mensch ist vertiert. Entfernte man sich einmal von den Traditionen der echten hellenischen Kunst, so lässt sich sogar fragen, ob nicht eine Auffassung den Vorzug verdient, die noch einen Schritt weiter geht und die menschliche Bildung des Kopfes überhaupt aufopfert. Es darf, da ja Ausnahmen meist nur die Regel bestätigen, im allgemeinen als ungriechisch bezeichnet werden, dass auf eine menschliche Gestalt der Kopf eines Tieres gesetzt wird. Aber im Grunde werden wir weniger Anstoss daran nehmen, wenn in dem pergamenischen Friese ein Gigant einen wirklichen Löwenkopf trägt, wenn dazu Vorderarme und Hände sich in wirkliche Löwenklauen verwandeln und die gewaltige Kraft des Tieres sich auch in den übrigen Formen des menschlichen Körpers ausprägt, als wenn das Haupt, das Edelste am Menschen, sich zum Träger des rohesten tierischen Ausdruckes hergeben muss. Indessen scheinen der löwenköpfige und der stiernackige Gigant Ausnahmen geblieben zu sein, die uns nur das Grenzgebiet bezeichnen, bis zu welchem sich die pergamenische Kunst in der Bildung jener Erdensöhne bewegte. Wir fanden auf der einen Seite im Anschluss an die ältere Zeit rein menschliche Bildungen, mit

menschlicher Bewaffnung, nur ohne menschliche Kleidung. Wir fanden sodann Beflügelung und Umbildung der menschlichen Beine in Schlangen, ohne dass jedoch selbst diese Metamorphose auf die übrigen Teile des menschlichen Körpers einen bestimmenden Einfluss ausgeübt hätte. Endlich begegneten wir dem zwiefachen Versuche, das wilde Wesen der Giganten mit Elementen der Tierwelt zu verquicken. Wenn hiernach sich ein einheitliches Prinzip in ihrer Bildung nicht wohl erkennen lässt, sondern die verschiedenen Darstellungsweisen früherer Zeiten neben einander Berücksichtigung gefunden haben, so muss es nur auffallen, dass gerade die Auffassung, welche das Wesen des Gigantentums durch die schärfste Charakteristik innerhalb der Grenzen rein menschlicher Bildung darzustellen suchte, die Auffassung, wie sie in dem Giganten der attalischen Gruppen vorliegt, absichtlich übersprungen zu sein scheint. Es sieht dies aus wie eine bewusste Reaktion gegen die Richtung einer unmittelbar vorausgehenden Zeit, die man auf neuen Wegen glaubte überbieten zu können, und in gewissem Sinne auch überboten hat. Allein der eingeschlagene Weg, der vom Idealen, ja vom echten Realismus weg zu einem derben Materialismus führte, war ein gefahrvoller, und es pflegt immer ein Zeichen sinkender Kunst zu sein, wenn wir bei der Beurteilung eines Werkes genötigt sind, von so manchen edlen und höheren Forderungen der Kunst abzusehen, um den persönlichen Eigenschaften des Künstlers, seiner Gestaltungskraft, seinem Wissen, seiner Virtuosität gerecht zu werden.

Wir haben bisher die Gestalten nach ihren Formen und dem auf diesen Formen beruhenden Charakter betrachtet. Zu voller Geltung gelangen sie jedoch erst in der Bewegung und der in ihr sich aussprechenden Handlung. Da nun bei einer so vorgeschrittenen Entwickelung wie hier, von einer Gebundenheit der Bewegung nicht mehr die Rede sein kann, so werden wir um so bestimmter auf den besonderen Rhythmus hingewiesen, der im Fortschritte der Zeit einem mannigfaltigen Wechsel unterworfen war. Um nur einige Hauptpunkte anzudeuten, so war bis an die Grenze der archaischen Kunst die Bewegung überall als eine einseitige aufgefasst, d. h. es werden gleichzeitig Arme und Beine der einen Seite nach vorwärts gerichtet, während ebenso die der anderen gleichmässig zurückbleiben, wodurch immer ein, wenn auch noch so kleiner Stillstand in der Bewegung bedingt ist. Der Fortschritt zu rhythmischer Freiheit liegt in dem sogenannten Chiasmus, der Kreuzung der Bewegungen, in Folge deren rechter Arm und linkes Bein und umgekehrt wieder linker Arm und rechtes Bein einander entsprechen. Die Bewegung bleibt jedoch dabei zunächst noch durchaus einheitlich, in ihrer Axe gerade nach einer und derselben Seite gerichtet. Wieder ein Schritt weiter ist es, wenn sich innerhalb der Bewegung gewisse Kontraste geltend machen, wenn eine Bewegung gehemmt, unterbrochen, in eine gegen- oder rückläufige verkehrt wird. Natürlich behalten die früheren Stufen auch in der späteren Entwickelung einen Teil ihrer Geltung, und so ist z. B. in der Göttin, welche einen Topf schleudert, die einseitige Bewegung sogar in glänzender Weise verwertet. Für die normale Kreuzung und Vorwärtsbewegung bieten Artemis und ihr Gegner Belege. Weit häufiger sind die zusammengesetzten Rhythmen, und gewiss besitzen wir kein zweites Werk aus einer früheren Zeit der griechischen Kunst, in dem dieses System kontrastierender Bewegungen, Drehungen und Wendungen so umfassend ausgenutzt wäre, so sehr den Grundton der ganzen Erfindung bildete, wie in der pergamenischen Gigantomachie. Da sehen wir Zeus, nachdem er einen Giganten vor sich niedergeblitzt, halb aus dem Hintergrunde herausschreiten und seine Rechte zu einem neuen Wurfe, aber nicht nach derselben, sondern nach der entgegengesetzten

Seite erheben. Von seinen Gegnern wendet der eine dem Beschauer den Rücken, aber Gesicht und linken Arm gegen Zeus; der andere von vorn sichtbar sucht mit dem Körper nach einer Seite auszuweichen, richtet aber seine ganze Aufmerksamkeit nach der andern; der niedergeblitzte sitzt in Profilansicht, aber seine Arme sind in eine gegensätzliche Spannung gebracht. Athene hat ihren Gegner am Haar gepackt, aber nicht eigentlich, um ihn rücklings niederzureissen, sondern wie um ihn im Kreise herumzuschleifen. Dass überhaupt so viele Figuren im Widerspruch mit dem gewöhnlichen Reliefstil in Vorder- oder Rückansicht dargestellt sind, mag hier als eine Thatsache erwähnt werden, die erst später in anderem Zusammenhange ihre Erklärung finden wird.

Mit diesem System der Körperbewegung muss sich notwendig eine besondere Rhythmik der Gewandung in durchaus paralleler Richtung entwickeln. Auch hier mögen über die früheren Zeiten nur einige Andeutungen gegeben werden. Am Parthenon ist bei dem wegeilenden Mädchen des Ostgiebels die Gewandung der Idee durchaus untergeordnet, nur Mittel zum Zweck. Jede Falte ist nur bestimmt, die Gewalt der Bewegung durch ihr gesetzmässiges Verhalten zu den Formen des Körpers zur Anschauung zu bringen, mag auch dabei das Einzelne als zu streng und herbe der äusseren sich einschmeichelnden Anmut entbehren. Auch in der Niobide Chiaramonti herrscht noch die vollkommenste ideale Einheit: jede Falte ist das Resultat der Schwere des Stoffes, der Körperform, von der sie sich ablöst, und des durch die Bewegung erzeugten Widerstandes der Luft. Und doch weht aus dem Ganzen nicht mehr dieselbe scharfe Frische und Unmittelbarkeit: die schöne Linie, die schöne Form an sich erhebt einen gewissen Anspruch, und bei aller Lebendigkeit der Bewegung macht sich neben der Idee ein feines künstlerisches Abwägen leise fühlbar. Noch erregter ist die grosse Nike von Samothrake. Sehen wir auch von einer Menge realistischen Details in der Ausführung ab, so bleibt doch eine Fülle von Einzelnheiten, die etwas unruhig wirken, weil wir uns nicht sofort in ihnen zurechtfinden. Das Grundmotiv ist nicht ein einfaches, sondern ein kompliziertes. Werden wir uns jedoch darüber klar, dass die Gestalt eine starke heftige Drehung, nicht eine eigentliche Vorwärtsbewegung macht, wohl aber das Schiff, auf welchem sie steht, scharf gegen den Wind angeht, der sich in der Gewandung wie in einem Segel verfängt, so werden wir auch hier noch die Einheit, eine bestimmte künstlerische Regel, eine Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze wiederfinden. In den pergamenischen Reliefs schwindet auch diese Gemessenheit. Vor allem würden wir einen durchaus einheitlichen Zug und Schwung in einer schwebenden Figur, wie der auf Athene zu fliegenden Nike erwarten; aber dieser Zug ist unterbrochen, indem sich die Gewandmassen nicht ausschliesslich nach rückwärts, in der der Bewegung entgegengesetzten Richtung, vom Körper loslösen, sondern einzelne Teile, am Unterschenkel, an der Mitte des Leibes, auch nach vorn, also im Widerspruch mit dem Grundmotiv bewegen. Ebenso ist bei der Athene teils am Unterschenkel, teils an dem Ueberwurf des Chiton der einheitliche Rhythmus der Falten mehr als einmal mit einer gewissen Absichtlichkeit unterbrochen. An der Topfwerferin folgen die Falten an dem einen Schenkel nicht dem gleichen Rhythmus, wie die an dem andern, die an der Hüfte nach rückwärts sich ablösenden einem andern, als die hinter dem Rücken herabfallenden. Mit dem Wehen des Schleiers nach hinten setzt sich die Bewegung der heiligen Wollenbinden nach vorn in Gegensatz. Der Rand des

Mantels aber, der von der linken Schulter ziemlich steil zwischen die Schenkel herabfällt, zerschneidet mehr die Rhythmen der anderen Linien, als dass er sie verstärkt. Jeder einzelne Teil ist in vollster Freiheit, flott und schwunghaft gedacht und ausgeführt; und wenn daher die Teile sich mehrfach in einen Gegensatz zu den für ein einheitliches Ganze geltenden Regeln stellen, so ist es schwer, hier an eine Unfähigkeit des Künstlers zu glauben; wir müssen vielmehr dahinter eine bestimmte und bewusste Absicht vermuten: eine Absicht, für die wir eine Erklärung freilich nicht in blossen Aeusserlichkeiten, sondern in tieferen Ursachen suchen müssen, welche ihre Wirkungen nicht blos auf die Kunst, sondern auch auf andere Gebiete des Geisteslebens ausgeübt haben.

Wie Kunst und Poesie, so bieten auch bildende Kunst und Kunst der Rede, Beredtsamkeit und Rhetorik, in ihrer Entwickelungsgeschichte manche Vergleichungspunkte dar. Der Kunst des Phidias lässt sich am besten die aus der Sache erwachsende Beredtsamkeit eines Perikles vergleichen: auf seinen Lippen hatte sich die Peitho niedergelassen, und doch liessen nach einem Ausspruche des Eupolis seine Worte im Gemüte des Hörers ihren Stachel zurück. Mit der Niobide eines Skopas können wir die Beredtsamkeit der demosthenischen Zeit vergleichen. Inmitten der politischen Stürme bewahrt sie ihre volle Kraft; aber sie ist kunstgerecht rhetorisch durchgebildet. Mit den veränderten politischen Verhältnissen verminderte sich die Teilnahme am Staatsleben, und damit verlor die Beredtsamkeit ihr Lebenselement. Sie verweichlichte schon unter dem Phalereer Demetrios, für den sich wohl in den Ausläufern praxitelischer Kunst manche Parallele auffinden liesse. Wie aber Athen für die Kunst aufhört, Hauptwohnsitz zu sein, so auch für die Beredtsamkeit; sie wendet sich nach Kleinasien, wo die hellenischen und hellenisierten Städte durch Handel und Verkehr einen bedeutenden Aufschwung nahmen, wo aber auch mancherlei fremde Einflüsse auf das in seiner Lebenskraft bereits geschwächte Hellenentum nach verschiedenen Richtungen einwirken mussten. Dass von diesen Verhältnissen auch die Kunst in Pergamos wesentlich beeinflusst wurde, ist bereits von Reifferscheid (im Breslauer Herbstprogramm, 1881) scharf, aber nur kurz betont worden, und verdient daher hier eingehender erörtert zu werden.

In Kleinasien also entstand der asianische Stil der Beredtsamkeit, als dessen Hauptvertreter in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts Hegesias aus Magnesia am Sipylos genannt wird, einer Landschaft in unmittelbarer Nachbarschaft von Pergamos. Wir werden nicht erwarten, dass die nahezu ein Jahrhundert jüngere Kunst der pergamenischen Ara sich mit allen Stileigentümlichkeiten des Hegesias decke; aber eine Eigenschaft ist es, die zunächst zu einem direkten Vergleich geradezu herausfordert. Es ist das Streben, behufs grösseren Glanzes der Rede von der gewöhnlichen Wortstelllung so viel wie möglich abzuweichen oder, wie Cicero (or. 230) sagt, den Rhythmus zu zerknicken und zu zerhacken. Um dies an einem Beispiele klar zu machen, hat Dionysios von Halikarnass (de comp. verb. p. 58 Schaefer) einen Satz des Herodot in den Stil des Hegesias übertragen, der sich allerdings nicht streng wörtlich, aber dem Charakter nach, immerhin noch ziemlich abgeschwächt im Deutschen etwa so wiedergeben liesse. Herodot sagt: „Krösos war von Geschlecht ein Lyder, Sohn des Alyattes, Herrscher der Völker diesseits des Halys, welcher von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurchfliesst und gegen Norden in den sogenannten Pontus Euxinus mündet.“ Hegesias dagegen würde sagen: „Des Alyattes Sohn war

Krösos, ein Lyder von Geschlecht, der diesseits des Halys wohnenden Völker Herrscher, welcher fliessend von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurch mündet gen Norden in den Euxeinos zubenannten Pontos." Die natürliche Einfachheit ist hier durch die Umstellung der Worte vollständig verschwunden, der rhythmische Fluss unterbrochen und durch Gegensätze gehemmt, und die Einheit der Perioden in Teile zerschnitten. Es würde zu weit führen, hier noch im Einzelnen nachzuweisen, wie schon die pergamenische Kunst in attalischer Zeit sich hinsichtlich des Rhythmus der Gestalten in gleicher Richtung bewegt, wie sehr sie bereits bestrebt ist, durch Kontraste zu wirken. Noch grösser aber ist gewiss die innere Verwandtschaft mit den Reliefs der Gigantomachie. Auch bei diesen vermissten wir in vielen und gerade hervorragenden Figuren die natürliche Einfachheit, auch hier war der Rhythmus oft unterbrochen, die ursprüngliche Bewegung gewissermassen umgekehrt, in der Zeusgruppe z. B. die ganze Handlung statt rhythmisch zusammengezogen, fast möchte man sagen: auseinandergesprengt, das Gegenteil einer numerosa comprehensio, quam perverse fugiens Hegesias . . . . nach Cicero (cr. 226). Die Gewandung aber, welcher bei der Darstellung heftiger Bewegungen sonst eine vermittelnde, mässigende und harmonisierende Rolle zufällt, dient hier nicht selten noch zur Verstärkung der Gegensätze, die in ihr nachklingen und weiter wirken.

Wenn demnach die sprachliche Rhythmik des Hegesias in der Plastik der pergamenischen Kunst wiederkehrt, so kann sie nicht eine persönliche Eigenschaft jenes Rhetors sein, sondern sie muss ihre Wurzeln in zeitlichen oder örtlichen Verhältnissen haben, welche ihre Wirkungen auf den verschiedensten Gebieten geltend machten. Auf eine solche weist Cicero (or. 24) hin, wenn er sagt, dass die Art der Beredtsamkeit eines Redners immer unter dem Einflusse der Urteilsfähigkeit seiner Hörer stehe. Das wenig gebildete und feinfühlige Karien, Phrygien und Mysien habe eine seinen Ohren angemessene fette und feiste (in Südbayern würde man sagen: geschmalzte) Redeweise angenommen (opimum quoddam et tamquam adipatae dictionis genus), welche nicht einmal bei dem benachbarten Rhodos Billigung gefunden habe, von den Athenern aber gänzlich abgewiesen worden sei. Vergegenwärtigen wir uns jetzt den Gesammtcharakter attischer Kunst, gedenken wir auch, wovon später ausführlich zu handeln, des Hauptwerkes der rhodischen Kunst, des Laokoon, so erleiden in dieser Gegenüberstellung die Worte Cicero's eine überraschende Anwendung auf die Skulpturen der Ara. Das Volle und Breite der Gestalten, das Fleischige der Muskulatur, die gerade in der Tiefe der Ausarbeitung hervortretende Massenhaftigkeit der Gewandung rufen in unserer Einbildung den Eindruck stofflicher Fülle hervor, der auf das Auge in derselben Weise wirken muss, wie jene asianische Redeweise auf das Ohr.

Indessen wird sich die besondere Vortragsweise durch die Rücksicht auf einen bestimmten Volksgeschmack allein nicht erklären lassen: es müssen noch andere in der Kunst selbst liegende Ursachen mitwirken, und auch hier vermag uns die Geschichte der Rhetorik wieder bestimmte Fingerzeige zu geben, für deren ausführlichere Begründung auf die Schrift von Blass „die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus" verwiesen werden mag. Den Hauptunterschied der älteren, d. h. der attischen und der asiatischen Beredsamkeit setzt Dionys von Halikarnass in die verschiedene Art der Ausbildung der Redner. Er stellt der alten und philosophischen Rhetorik die andere als eine solche gegenüber, die weder an der Philosophie noch an irgend einer liberalen Bildung Anteil habe. Unter Philosophie

ist aber hier die wissenschaftlich theoretische Durchbildung verstanden, die dem Attiker unerlässlich war, im Gegensatz zu einer Ausübung der Redekunst, welche ohne allgemeine Bildung und ohne Methode und System nur für das praktische Bedürfnis des Marktes arbeitete. Auch diese bedurfte einer Schulung, aber nur einer rein praktischen durch Deklamationen, Redeübungen über fingirte Rechtsfälle und Beratschlagungen, welche wirklichen Prozessen nachgebildet waren, bei denen aber schliesslich Formeln, Schemata, Gemeinplätze das Besondere des Inhalts überwuchern mussten. Indem man auf Ausdruck und äussere Anordnung mehr Wert legte, als auf die den eigentlichen Kern der Rede bildenden Beweisgründe (sententiae im Gegensatz der verba: Cicero de opt. gen. or. 4), gelangte man zu einer bombastischen, verkünstelten und überladenen Darstellung. So fehlt auch der jüngeren pergamenischen Kunst die wissenschaftliche Durchbildung, die von dem inneren Kern der Sache aus das Ganze und in Unterordnung unter dieses Ganze das Einzelne gestaltet. Dagegen arbeitet sie mit der gesammten Erbschaft, dem Wortschatze und der vollständigen Phraseologie der früheren Zeit in verschwenderischer Weise (vitiosa abundantia: Cic. a. a. O. 8). Sie hat die Formeln, die Schemata schon fertig und entwickelt dieselben weniger aus den Gegenständen, als dass sie dieselben auf die Gegenstände überträgt; sie opfert eher dem Schema den Gedanken, als dem Gedanken das Schema. Darunter aber leidet eine andere Eigenschaft: die fein abwägende Sorgfalt in der Wahl dessen, was immer im besonderen Falle, in der besonderen Lage das Passende, das Angemessene ist (τὸ πρέπον, decor, decorum). Die Schwierigkeit liegt namentlich in der Einhaltung bestimmter Grenzen (quatenus), indem nemlich die Ueberschreitung derselben mehr Anstoss erregt, als ein zu enges Innehalten (magis offendit nimium quam parum: Cic. or. 70—73). Dass Zeus, dass Athene in der gewählten Stellung und Haltung kämpfen können, wird niemand leugnen; aber ebenso wenig lässt sich behaupten, dass die gewählte Art die dem Wesen und der geistigen Hoheit der beiden Gottheiten am meisten entsprechende sei. Wenn man ferner schon dem Apollo von Belvedere, freilich mit Unrecht, den Vorwurf eines zu theatralischen Einherschreitens hat machen wollen, mit welchem Ausdrucke sollen wir dann das Auftreten des Gottes in der Gigantomachie bezeichnen, dessen Gespreiztheit bei einer Ergänzung der jetzt fehlenden Teile uns eher in verstärktem, als gemildertem Grade entgegentreten würde? Oder sollen wir den Künstler durch die Annahme rechtfertigen, dass er nur eine glänzende Erscheinung des Gottes inmitten der Kämpfenden darzustellen beabsichtigt habe, nicht aber eine persönliche, thatsächliche Beteiligung an dem Kampfe selbst? Dass Artemis ihren Fuss auf einen nackten toten Körper, eine andere Göttin sogar auf das Gesicht ihres Gegners setzt, würde die frühere Kunst schwerlich gewagt haben. Auch Kleinigkeiten dürfen hier erwähnt werden: dass ein schwergerüsteter Gigant einen leichten Wurfspiess mit der Schlinge (amentum) schwingt, macht in einer Gigantomachie einen etwas kleinlichen Eindruck. So überwiegt denn hier in der Kunst, wie in der Beredsamkeit die „deklamatorische“ Rhetorik, bei welcher der Gegenstand wenigstens nicht ausschliesslich Selbstzweck der Darstellung ist, sondern auch stark als Mittel benutzt wird, um beim Beschauer gewisse künstlerische Stimmungen und Erregungen hervorrufen.

Was hier über das Verhältnis der Rhetorik zur bildenden Kunst gesagt ist, kann seine letzte Bestätigung allerdings erst auf dem Gebiete des geistigen Ausdrucks finden, wie er sich nur in den Köpfen auszusprechen vermag, welche in den bis-

herigen Erörterungen absichtlich noch keine Berücksichtigung gefunden haben. Freilich ist hier das Urteil erschwert durch den mangelhaften Zustand des Monumentes, welches gerade nach dieser Seite die bedauerlichsten Lücken aufweist. Um mit den Göttinnen zu beginnen, so fehlen uns die Köpfe der Hera, Athene, der Aphrodite und Demeter, also gerade derjenigen, die von der Kunst am schärfsten durchgebildet waren und uns daher in ihren Formen am geläufigsten sind. Wohl besitzen wir, mehr oder weniger erhalten, die der Artemis, der Hekate, der Topfwerferin, der Reiterin, Köpfe von breiten, kräftigen Formen, die an formalem Wert hinter den Körpern nicht zurückstehen. Aber finden wir in ihnen irgend einen charakteristischen Ausdruck, der uns einen Schluss auf das geistige Wesen dieser Göttinnen gestattete? Selbst den Kopf der Artemis, für welchen es den Künstlern an mustergültigen Vorbildern nicht fehlen konnte, würden wir vom Körper getrennt schwerlich wiedererkennen. Noch schlimmer ist es mit den Köpfen der männlichen Gottheiten bestellt, von denen keiner der namhafteren, wenigstens keiner in genügender Durchbildung erhalten ist. Zwar glaubte man anfangs in einem der vorzüglichsten Köpfe des ganzen Werkes (C) den des Poseidon zu besitzen; doch ergab sich später, dass er zu dem Körper eines Giganten gehörte, und man hat nicht unterlassen, diesen Irrtum der Archäologie als eine Warnung vorzuhalten, als eine Mahnung zur Vorsicht und zur Selbsterkenntnis der engen Grenzen ihres Wissens. Es liesse sich hier zunächst zur Entschuldigung anführen, dass gerade beim Poseidon am meisten unter allen Göttern der Ausdruck elementarer Naturkraft berechtigt gewesen wäre; aber man kann sogar den der Archäologie gemachten Vorwurf geradezu herumdrehen und die Frage so stellen, ob nicht vielmehr den Künstler ein Tadel dafür treffe, einen Giganten in so veredelten Formen dargestellt zu haben, dass hier überhaupt eine Verwechselung möglich wurde. Es gilt hier dasselbe, was früher über die Körperbildung des Giganten bemerkt wurde, nämlich dass die Künstler in ihr eine spezielle Charakteristik teils gar nicht, teils nur in geringem Umfange erstrebten. Orion ist ein schöner, jugendlicher Krieger; der vor ihm gestürzte schlangenfüssige Gigant hat den Kopf eines würdigen bärtigen Mannes. Der Gegner der Fackelträgerin hat spitze Ohren und kurze Hörner, ohne dass diese tierischen Zutaten auf den Ausdruck des Gesichtes irgend einen wesentlichen Einfluss ausübten. Etwas mehr Wildheit zeigt sich an dem spitzohrigen bärtigen Gegner des Zeus, doch auch hier nur in dem Masse, dass wir mehr an einen Kentauren, als an einen Giganten gemahnt werden. Bei dem stiernackigen Giganten ist allerdings der Ausdruck des Tierischen bis zur Brutalität gesteigert. Aber bei keinem ist das innere Wesen der wilden Erdensöhne in den Formen des Gesichtes so scharf zum Ausdruck gelangt, wie an dem Kopfe des Giganten der attalischen Gruppen.

Kaum anders verhält es sich mit dem durch den besonderen Moment der Handlung bedingten psychologischen Ausdruck. Bei dem sogenannten Poseidon, bei dem vor der Artemis gestürzten Giganten geht derselbe über einen gewissen Ernst nicht hinaus, der aber die besondere Situation nicht weiter charakterisiert. Man wird nun allerdings auf den Gegner der Athene und in Verbindung mit ihm auf die Ge, die Mutter der Giganten, als auf Belege für den Ausdruck des höchsten Pathos hinweisen. In der That ist hier der physiognomische Ausdruck des Schmerzes in einer Weise betont, welche über das sonst in dem ganzen Monumente innegehaltene Mass weit hinausgeht und fast wie eine Ausnahme erscheint. Und dennoch wirkt dieser Schmerz nicht tief ergreifend. Dem aufmerksamen Beobachter wird nicht entgehen, dass die formalen Mittel, deren sich der Künstler bedient, insbesondere das starke Hinauf- und

Zusammenziehen der Stirnhaut, in beiden Köpfen so ziemlich die gleichen sind, nur dass diese Formen in dem jugendlichen Kopfe des Giganten weit mehr im Einzelnen durchgearbeitet erscheinen, als in dem breiten matronalen Frauengesicht. Vorbilder konnten hier dem Künstler die Köpfe der Meerdämonen bieten, an denen der diesen Wesen anhaftende Charakter tiefer Melancholie und Sehnsucht durch ein nahe verwandtes Formensystem Ausdruck erhielt. Dort aber beschränkt es sich nicht auf einzelne Teile, sondern durchdringt den gesammten Organismus und bildet ihn, man darf wohl sagen, bis auf die Basis aller Formen, bis auf das Knochengerüst um, so dass erst in solchem Zusammenhange manche über die Wirklichkeit hinausgehende Bildung ihre innere Rechtfertigung erhält. Dagegen ist der Kopf des Giganten (an der Ge fehlt leider die ganze untere Gesichtshälfte) in seiner Grundanlage ein den Ansprüchen an normale Schönheit entsprechender Jünglingskopf, und er bleibt das auch in seiner unteren Hälfte. Entweder hätte nun die scharfe Durcharbeitung der oberen Hälfte wesentlich gemildert oder es hätte ihr entsprechend die untere schärfer in Mitleidenschaft gezogen werden müssen. So wie er jetzt erscheint, leidet der Kopf an einem inneren Widerspruche. Der schmerzhafte Ausdruck wirkt nicht wie aus dem Inneren kommend sympathisch, sondern als etwas von aussen Hinzugebrachtes, um wieder auf unseren Vergleich mit der Redekunst zurückzukommen, nicht als ein individuelles, sondern als ein stark rhetorisches Pathos.

Nicht auf gleicher Linie mit diesem Kopfe steht der eines andern, zu Füssen seines geflügelten und gehörnten Genossen gestürzten Giganten (A). Er ist nicht etwa schärfer als Gigant charakterisirt als andere; auch das geistige Pathos ist nicht tiefer oder lebendiger; denn er liegt im letzten Todeskampfe. Aber gerade darin hat der Künstler eine besondere Meisterschaft entwickelt, freilich wieder in einer bestimmt begrenzten Art der Auffassung. Es ist nicht mehr der Schmerz der Seele, das geistige Ringen mit dem Tode. Die Züge des Gesichts sind nicht verzerrt, aber stark verzogen durch die physische Wirkung des Sterbens, durch die mit diesem Augenblick eintretende Desorganisation des Organischen. Selbst bis in das Haar scheint sich der Ausdruck des Erstarrens fortzupflanzen. Es ist dies vielleicht die höchste Leistung an der ganze Ara, aber auch in ihrer hohen Vortrefflichkeit noch charakteristisch für das Ganze, für das, was wir im Gegensatze zu Idealismus, Realismus, Naturalismus als materialistisch bezeichnet haben. Im Augenblicke, wo das Leben schwindet, bleibt die Wirkung des Stofflichen. Es ist das vollendete Bild des physischen Vorganges, nicht aber des Scheidens von Seele und Leib.

Ist es Zufall, dass wir ausser diesem Kopfe schon früher der Hand eines Toten mit besonderer Anerkennung gedenken mussten, dass also gerade die Darstellung des Todes es ist, die uns in diesen Skulpturen aussergewöhnlich fesselt? Es scheint vielmehr, dass darin die beste Bestätigung für unsere bisherigen Beobachtungen liegt. Wenn zur Bezeichnung des besonderen Stils dieser Bildwerke die obengenannten uns geläufigen drei Kategorien sich nicht als passend oder ausreichend erweisen, so hatte das seinen tieferen Grund darin, dass wenigstens in der griechischen Kunst diese Gattungsbegriffe sich nicht loslösen lassen von einer Auffassung des Darzustellenden nach seinem geistigen Gehalte, dass selbst der Naturalismus noch immer auf einer poetischen, um nicht zu sagen idealen Grundlage erwuchs. Bei den pergamenischen Skulpturen wurden wir überall mehr oder weniger an das Stoffliche erinnert. Dieses tritt nun, wo das Leben wirklich entschwindet, in seine ausschliess-

liche Berechtigung ein und wird dadurch, um es recht paradox auszudrücken, künstlerisch lebendig.

Wenden wir nun den Blick von dem einen Pole künstlerischen Schaffens der entgegengesetzten Seite zu! Während wir bereits betonten, dass von den Künstlern der pergamenischen Reliefs der individuellen geistigen Charakteristik der einzelnen Gestalten ein verhältnismässig geringer Wert beigelegt wurde, müssen wir jetzt sogar behaupten, dass das geistige Element selbst da, wo es als eigentlicher Träger lebendig bewegter Handlung hätte hervortreten müssen, sich ein entscheidendes Uebergewicht über die Darstellung des Körperlichen und Materiellen nicht zu verschaffen vermocht hat. Es fehlt der Handlung das tief ergreifende Pathos, das sich erst aus der inneren Eigenart, dem Ethos der einzelnen Gestalten und den geistigen Motiven ihres Handelns zu entwickeln vermag. Ganz anders fasste die nur um etwa ein Menschenalter vorangehende attalische Kunst verwandte Aufgaben auf. Die allgemeine Idee spricht sich in dem, was wir von den kleinen attalischen Gruppen wissen, deutlich genug aus. Den thatsächlichen Ausgangspunkt bildeten die Kämpfe der Gallier, die in ihrer nordisch barbarischen Wildheit der Schrecken des hellenisierten Kleinasien geworden waren. In ihrer Besiegung gewann die alte Idee neues Leben, dass die Aufgabe des Hellenentums, wie sie zu wiederholten Malen in den Amazonenschlachten, in den Perserkriegen erfüllt ward, noch immer die gleiche sei: der Kampf der Civilisation gegen das Barbarentum: eine Aufgabe, die in Religion und Sage ihr Vorbild hatte an dem Kampfe der Götter gegen die Giganten, der lichten geistigen gegen die dunkeln Erdenmächte. Hier ist also Alles von vorn herein einer grossen ethisch-historischen Idee untergeordnet, die ihrerseits wieder die ganze künstlerische Auffassung durchdringt. Wie die Amazonen als Frauen, die Perser als Orientalen, so kämpfen die Gallier als nordische Barbaren, und in jedem einzelnen tritt durch irgend eine Eigenschaft dieser Charakter deutlich und sprechend hervor. Wenn aber auch als Barbaren, so kämpfen sie doch nicht aus Mordlust, sondern für etwas Höheres, für ihre Existenz, ihre Familie, ihre Freiheit. Dadurch erscheinen auch sie erfüllt mit einem ethischen Gehalt und erregen in ihrem Untergange unser Mitgefühl. Mögen sie in leidenschaftlichem Anprall zurückgeworfen werden, mögen sie sich und den Ihrigen freiwillig den Tod geben, mögen sie mit der tödlichen Wunde in der Brust, mit gebrochenem Herzen entsagungsvoll dahinsinken oder in der Blüte der Jugend vom Geschicke ereilt bereits entseelt am Boden liegen: überall empfinden wir einerseits die Bedeutung der historischen Katastrophe, andererseits wird unser menschliches Gefühl, unser Mitempfinden lebhaft in Anspruch genommen. Leider vermögen wir bei den Giganten der attalischen Gruppen solche Abstufungen nicht zu verfolgen, da nur ein einziger, tot dahingestreckt, uns erhalten ist, dessen bereits mehrmals gedacht wurde. Betrachten wir indessen diese Figur noch einmal im Ganzen, in ihren Proportionen, ihren Körperformen, im Typus des Kopfes, dem noch im Tode hervortretenden wild trotzigen Charakter, so werden wir zugeben müssen, dass, trotzdem wir es hier nur mit einer verkleinerten Atelierkopie zu thun haben, in denen, wie die Vergleichung mit dem sterbenden Fechter zeigt, die feineren Züge meist ganz verwischt sind, doch keine Gestalt der Ara in der tieferen Charakteristik der ethischen Natur des Gigantentums sich mit ihr zu messen vermag; und wir dürfen nach dieser Probe wohl überzeugt sein, dass das gesammte Thema der Gigantomachie hier an den der religiösen Sage

angehörigen Gestalten in demselben ethischen Geiste durchgeführt gewesen sein wird, wie in den historischen Kämpfergruppen der Gallier.

Das Thema der Reliefs an der Ara ist das gleiche, und auch bei der Wahl desselben für eine Opferstätte wird die gleiche Grundidee, der Triumph der göttlichen über die dunkeln Mächte massgebend gewesen sein. Wir sehen auch deutlich den Sieg der Götter in einer Reihe von Kämpfen vor uns, welche die Künstler mit höchster Lebendigkeit in thatkräftigster Aktion zu schildern bestrebt gewesen sind. Aber mit welchen Mitteln wird gekämpft? Man hat den Giganten Flügel und Schlangenbeine gegeben, auch Hörner, einen Stiernacken, einen Löwenkopf, um sie recht wild und schreckhaft erscheinen zu lassen; auch tragen sie nicht menschliche Kleidung, sondern höchstens Tierfelle mehr an Stelle eines Schildes als eines leichten Mantels, wobei es nur auffallen muss, dass sie vielfach mit kunstgerechten, eine gewisse Civilisation voraussetzenden Waffen, selbst mit Panzern ausgerüstet sind, dagegen der naturwüchsigeren Kampfmittel wie Baumstämme und Felsblöcke sich in kaum nennenswerter Weise bedienen. Und wodurch werden die Götter ihrer Gegner Herr? Die Flügel der Nike, welche nicht selbst kämpft, kommen hier nicht in Betracht; die des „Windgottes" (P), wenn er richtig benannt ist, sind ein äusserliches Attribut ohne Bedeutung für den Kampf selbst geblieben. Dagegen greifen die gefiederten Diener des Zeus, nicht d e r Adler, sondern mehrere Adler in den Kampf selbstthätig ein. Für Athene kämpft ihre Schlange, mit der Artemis ihre Hunde, mit der Göttermutter ihre Löwen. Statt die wilden, in ihrem Wesen halb tierischen Mächte mit den Mitteln einer höheren Intelligenz zu bekämpfen, lassen sie einen Teil ihrer Arbeit durch Tiere verrichten. Das bereichert, vermannigfaltigt die Darstellung, beeinträchtigt aber vielmehr die geistige Bedeutung der Götter, als dass es dieselbe erhöht. Selten tritt uns der Sieg als das Resultat einer höheren geistigen Mächtigkeit entgegen. Selbst Zeus hat allerdings einen seiner gewaltigen Blitze geschleudert, dessen Spitzen tief in den Schenkel eines Giganten und durch das Fleisch desselben hindurchgetrieben sind. Das stellt uns der Künstler mit vollster materialistischer Deutlichkeit vor Augen. Aber gerade darum möchten wir ebenso nüchtern und einzig auf die materielle Verwundung blickend fragen, ob nicht auch eine solche Verwundung noch ein tüchtiger Chirurg zu heilen im Stande sein würde, während wir doch erwarten dürften, dass Zeus mit seinem Blitze den Gegner in Grund und Boden nieder- und zerschmettern müsste.

So führt uns die Vergleichung der älteren und der jüngeren pergamenischen Werke wieder zurück zu der Vergleichung der plastischen Kunst mit der Kunst der Rede. Die Beredtsamkeit vor Gericht und in der Volksversammlung, so sehr sie sich aller Mittel der Rhetorik bedienen mag, verfolgt doch vor allem den Zweck, bei dem Hörer durch die Macht der Gründe eine bestimmte Ueberzeugung über Personen und Sachen hervorzurufen. Dem epideiktischen Redner kommt es in erster Linie darauf an, mit allen Mitteln der Rhetorik, mit dem verschiedenartigsten Schmucke der Rede, durch die Darstellung an sich eine glänzende Wirkung hervorzubringen, die eigene Meisterschaft in der Beherrschung aller dieser Mittel in ein glänzendes Licht zu stellen. Wenn nun diese epideiktische Beredtsamkeit anfangs nur als eine Vorübung für die praktische betrachtet wurde, so gewann sie doch mit dem Sinken des politischen Lebens immer mehr selbständige Bedeutung, und nicht zufällig sind es gerade die Asianer, bei denen diese deklamatorische Rhetorik vorzugsweise ihre Ausbildung erhielt. Die attalische Kunst erinnert noch an die ältere praktische Beredtsamkeit;

auch sie will überzeugen, will die Besiegung der Giganten, der Barbaren hinstellen als das Ergebnis sittlicher Faktoren, will mehr Interesse in Anspruch nehmen für den ethisch-poetischen Gehalt, als für das Aeussere der Darstellung dieser Kämpfe. Die Kunst unter Eumenes entspricht der asianischen Rhetorik: sie will uns einnehmen für den Glanz der Darstellung, durch eine virtuose Technik, durch kunstreiche Stellungen und Wendungen, durch überraschende Situationen. Und sie erreicht diese Wirkung wenigstens für eine Zeit lang, indem sie uns nicht zur Besinnung kommen lässt über gewisse andere Forderungen der Kunst, welchen sie weniger gerecht zu werden bestrebt ist. Allein es bleibt darum doch wahr, was einmal in einem unbefangenen Gespräche einer der feinsten Kenner griechischer Kunst, C. T. Newton, bei aller Anerkennung der sonstigen in die Augen fallenden Vorzüge dieser Skulpturen äusserte: „sie lassen nichts zu denken übrig", d. h. während der Reiz griechischer Kunstwerke der früheren Zeit besonders darauf beruht, dass sie über das unmittelbar Dargestellte hinaus unsere Phantasie zum Nachdenken anregen, sind in den Skulpturen der Ara die äusseren Vorgänge in breiter Ausführlichkeit nach allen ihren Motiven dargelegt, so dass nichts übrig bleibt, was unser Interesse auch über das Thatsächliche hinaus in wirklich fesselnder Weise in Anspruch zu nehmen im Stande wäre. Es ist wie bei einem Spiele, in dem die entscheidenden Karten offen vor unseren Augen ausgebreitet werden: wir werden überrascht, aber die gespannte Erwartung hat ein Ende.

Die letzten vergleichenden Betrachtungen sind wohl geeignet, uns zur Besprechung einer alten Streitfrage überzuleiten, welche durch die pergamenischen Skulpturen zu neuem Leben erweckt worden ist. Conze hat nämlich zwischen dem Gegner der Athena und der Gestalt des Laokoon in der berühmten Marmorgruppe des Vatikan eine engere künstlerische Beziehung zu erkennen geglaubt, welche die Frage nahe lege, ob nicht die Komposition der einen dieser Gestalten von der der andern abhängig zu denken sei; und wenn er auch die Möglichkeit einer zufälligen Uebereinstimmung nicht völlig ausschliesst, so spricht er sich zuletzt doch dahin aus, dass, sofern er nur die Wahl habe, den Giganten als vom Laokoon oder umgekehrt den Laokoon als vom Giganten inspiriert anzusehen, er sich ganz entschieden nur für die Priorität auf Seiten des Giganten erklären könne. Hiernach müsste also die vatikanische Gruppe, wenn auch noch nicht notwendig in die Zeit des Titus, doch jedenfalls in eine jüngere Zeit als die der Ara herabgerückt werden. Im Anschluss an Conze hat dann Kekulé in einer besonderen Schrift (Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, 1883) den Nachweis zu führen gesucht, dass die Künstler der Gruppe um das Jahr 100 v. Chr. gelebt. Er stützt sich dabei hauptsächlich auf mehrere Künstlerinschriften, die fast sämtlich in Italien gefunden, allerdings auf die Verfertiger der Laokoongruppe bestimmt hinzuweisen scheinen. Man hatte dieselben bisher fast allgemein und ohne weiteres Bedenken in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit versetzt, und nur mit grosser Anstrengung gelingt es Kekulé zunächst für die wichtigste derselben ein entfernte Möglichkeit, keineswegs aber die Wahrscheinlichkeit oder gar die Notwendigkeit der von ihm gewünschten früheren Datierung nachzuweisen. Dazu kömmt, dass die verschiedenen Inschriften in ihrem paläographischen Charakter keineswegs unter einander übereinstimmen. Und endlich ist das Material des einen Inschriftsteines Marmo bigio, des zweiten Probirstein, des dritten Marmo africano, des vierten Rosso antico, des fünften (nicht italischen Fundortes) gewöhnlicher Kalkstein. Soll wirklich ein griechischer Künstler um das Jahr 100 v. Chr.

eine solche Musterkarte von Steinarten als Plinthen oder Basen für seine Statuen verwendet haben? Es handelt sich also offenbar nicht um Originalinschriften, sondern um solche, die man in der Kaiserzeit, sei es unter Originalarbeiten, sei es unter Kopien der rhodischen Künstler setzte, die für die Entstehungszeit der Laokoongruppe natürlich aber nichts beweisen können.

Kehren wir jetzt zum Ausgangspunkte, zu der Vergleichung des Giganten mit dem Laokoon zurück, so tritt uns hier von vorn herein das gewichtige Bedenken entgegen, ob denn die ganze Fragestellung überhaupt eine berechtigte ist. Man hat nicht geleugnet, dass schon in älteren Werken, wie im Fries von Phigalia, in der Kompositon des Mosaiks der Alexanderschlacht, sich starke Anklänge an das Motiv der Gestalt des Giganten finden. Noch näher liegt es, an eine der reichsten Darstellungen der Gigantomachie, allerdings nur in einem unteritalischen Vasengemälde der Sammlung des Louvre zu erinnern (Mon. grecs publ. par l'association pour l'encouragement des études grecques 1875, pl. I—II). Nehmen wir aus diesem den Gegner der Athene, ferner den Gegner des Hermes und weiter den einer mit dem Schwerte kämpfenden Göttin, die letzteren beiden von der Gegenseite, so finden wir auf einer und derselben Vase dreimal die stärksten Anklänge an den Giganten der Ara, so dass sich dessen Gestalt sogar im Einzelnen Zug um Zug aus diesen drei Figuren zusammensetzen liesse. Sicherlich hat der Künstler der Ara das einzelne, wenn auch ältere Vasenbild nicht benutzt. Um so mehr lehrt uns dasselbe, dass die Hauptmotive der Gestalt, an welche sich ausserdem auf der Ara selbst mehr als einmal entschiedene Anklänge vorfinden, zu den geläufigsten der späteren griechischen Kunst gehören, dass also der Künstler der Ara an dieser Erfindung einen gewiss nur geringen Anteil hatte und dass ebensowenig die Künstler des Laokoon nötig hatten, ihre Hauptmotive gerade von dieser Relieffigur zu entlehnen. Schon hiernach würde die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon vollständig in der Luft schweben, selbst wenn die Uebereinstimmung in den beiden Figuren grösser wäre, als sie in der That ist. Die Verschiedenheiten sind vielmehr weit grösser als die Uebereinstimmungen. Der Gigant kniet und streckt das linke Bein lang und gerade seitwärts aus; Laokoon sitzt auf dem Altar und sein linkes Bein ist zwar nicht stark, aber doch sichtlich am Knie gebogen. Der Gigant streckt den linken Arm thatlos aus, ziemlich parallel mit der Hüfte und dem linken Schenkel. Laokoon presst krampfhaft mit seiner Linken die Schlange, während der Ellnbogen etwa so weit nach rückwärts gedrängt wird, wie das Knie nach vorn heraustritt. In Folge davon aber verändert sich die ganze Lage des Oberkörpers, der Brust, der Schultern und nicht weniger die des Leibes: nicht bloss die Stellung der Wirbelsäule, sondern auch die Drehung aller Teile des Körpers um dieselbe ist an der Gestalt des Giganten durchaus verschieden. Was bleibt also von Uebereinstimmung übrig? Eine ganz oberflächliche Aehnlichkeit in der Wendung der Gestalten nach rechts und eine annähernde, aber keineswegs vollständige Uebereinstimmung in der Haltung des rechten Armes, also einzelne Teile eines Gesamtmotives, das bereits als Gemeingut der späteren Kunst bezeichnet werden musste und jedenfalls älter war, als die Ara. Die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon von dem Giganten ist also nur geeignet, die wissenschaftliche Untersuchung zu verwirren, nicht zu fördern, und ist daher absolut zu verwerfen.

Da sie jedoch, und sogar mit grossem Nachdruck behauptet worden ist, so lässt sich die weitere Frage nicht umgehen, ob denn von äusserlichen Verschiedenheiten abgesehen etwa eine innere Verwandtschaft in der künstlerischen Behandlung

auf ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis hinweise und uns dadurch das Recht gebe, den Laokoon zu Gunsten des Giganten herabzusetzen.

Vor dreissig Jahren bin ich bei der eingehenden Besprechung des Laokoon in meiner Geschichte der griechischen Künstler von der Ansicht ausgegangen, dass für die Behandlung der Formen schon die besondere Art der technischen Bearbeitung des Marmors mit dem Meissel von wesentlicher Bedeutung sei. Conze (S. 904) hat „es zuerst Künstlern geglaubt, dass die Meisselspuren, in denen (von mir) die ursprüngliche Technik gefunden wird, vom modernen Ueberarbeiten (im XVI. Jahrhundert) herrühren", und sieht ein seltsames Zusammentreffen darin, dass hier von einem Archäologen die Spuren der Restauratorenhände für Züge der originalen Künstlermache gehalten wurden, während ein ausgezeichneter Künstler in der letzten Vollendung der pergamenischen Reliefs mit der Raspel entstellende Verletzungen eines heutigen Reinigers erkennen wollte. Ich habe mir meine Ansicht durch eigene Beobachtung gebildet; aber, wie ich erst vor Kurzem ganz zufällig bemerkte, war mir darin schon längst ein Anderer, ein Künstler, vorausgegangen. Raphael Mengs sagt in dem Fragment eines zweiten Antwortschreibens an Fabroni (Werke III, S. 98): „Unter andern ist auch die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, merkwürdig. Er ist nämlich so, wie ihn der Meissel verlassen hat, besonders auf den fleischigen Teilen, ohne dass man das geringste von einer Feile, Bimstein oder Politur gewahr wird". Ganz sachgemäss bemerkt er dazu, dass eine solche scheinbare Nachlässigkeit, welche nicht eher bei der Kunst statthabe, als bis sie alle Schwierigkeiten überwunden, das Vergnügen der Zuschauer, anstatt zu vermindern, auf eine bewunderungswürdige Art erhöhe. Aber auch aus neuester Zeit vernahm ich, dass wiederum ein Künstler, ein namhafter Bildhauer, der von der Pike, d. h. vom Steinmetzen auf gedient, also gerade im Technischen wohlbewandert ist, sich über die Arbeit am Laokoon im Angesicht des Originals durchaus dieselbe Ansicht gebildet habe, wie ich, ohne von meiner Auffassung irgendwie unterrichtet gewesen zu sein. Dass die pergamenischen Reliefs mit der Raspel fertig gemacht sind, ist durchaus kein Beweis gegen die Richtigkeit derselben, sondern zeigt nur, wie die verschiedenen Schulen auch in diesen Praktiken verschiedene Wege gingen. Fest steht mir noch immer, dass die besondere Art der Meisselbehandlung an mehreren Werken des III. Jahrhunderts sicher nachweisbar ist, und ebenso, dass mir bisher kein zweites Werk bekannt geworden, an welchem eine derartige Bearbeitung so konsequent und nach einem so bestimmten und bewussten Systeme durchgeführt worden wäre, wie am Laokoon. Wir mögen übrigens hier von dieser Frage einmal völlig absehen. Denn selbst wenn die Epidermis durch anderweitiges Putzen oder sonst stark gelitten haben und der Reiz einer unberührten Oberfläche ganz verloren gegangen sein sollte, so ist doch dadurch die Form selbst in ihrem Kern in keinem Falle wesentlich beeinträchtigt worden. Achten wir z. B. auf die Gewandung, so ist das Stück auf der linken Schulter des älteren Sohnes nicht nur in der Anlage, in den einzelnen Falten und Brüchen scharf und bestimmt durchgebildet, sondern die Künstler haben es auch verstanden, es gegenüber dem Mantel, auf dem der Vater sitzt, in feiner Weise zu charakterisieren und man darf wohl sagen, mit Rücksicht auf die Gestalt, der es angehört, bestimmt zu individualisieren. Nichts hier von Ueberwiegen des Stofflichen, von Hervortreten technischer Bravour, von glatter, äusserlicher Abrundung!

Ferner die Schlangen: Conze (S. 903) nennt sie freilich „elend wurstartig", sie erscheinen ihm „nur wie ein mit Hede gestopfter Ledersack, der am Modell einmal

gut genug sein mag", und er stellt ihnen gegenüber „die Schlange der Athene, wie sie um Arm und Bein des Giganten sich schnürt, ganz Muskel im Marmor". Ganz Muskel? Mein Auge fällt vielmehr zuerst auf den nüchternen, mechanisch abgezirkelten Schuppenpanzer, der mehr einen rundlichen und weichlichen, als muskelkräftigen Körper einhüllt. Am Laokoon sind die Schlangen schlanker und schmächtiger und gerade das Gegenteil eines rundlichen ausgestopften Ledersackes: fast überall tritt der Verlauf des Rückgrats sichtbar hervor, und dadurch sind wir in den Stand gesetzt, die schmiegsamen Wendungen und Drehungen, die in der Drehung oder Zusammenziehung wechselnden und mannigfach verschobenen Flächen am Körper deutlich zu verfolgen, und gewinnen den Eindruck energischer, zusammenschnürender Thätigkeit.

Die Betrachtung der Formen an sich lässt sich gerade beim Laokoon nicht wohl trennen von ihrer Bedeutung für den Zusammenhang des Ganzen. Ueber dieses Ganze sind aber in neuester Zeit Ansichten und Urteile ausgesprochen worden, die sich zu den bisherigen Anschauungen in den grellsten Widerspruch setzen, so dass eine Vermittelung kaum noch möglich erscheint. „Die Laokoongruppe hat etwas Gemachtes, oder, wie man im Kunstjargon zu sagen pflegt, Gequältes, im Vergleiche zu dem freien Wurfe jenes schlangenumwundenen Giganten, sowohl im Ganzen der Anordnung, als auch in der mit Einzelnheiten überfüllten Detailarbeit". Wer in den Skulpturen des Parthenon die einzige Norm der Beurteilung erkennt, der mag ein Recht haben, von einer mit Einzelnheiten überfüllten Detailarbeit zu reden. Aber hat denn ein Werk wie der Laokoon nicht auch das Recht, aus seiner Zeit und aus den Bedingungen heraus, unter denen er erstanden ist, beurteilt zu werden? Und soll der geistige Gehalt gar nicht in Betracht kommen, wo es sich um die Würdigung der Form handelt? Der Laokoon ist unter allen Werken der antiken Kunst wohl dasjenige, welches am meisten mit Detail ausgestattet ist. Aber gibt es hinwiederum ein zweites, in welchem dramatisches Pathos in höchster Erregung so wie an ihm zur Anschauung gebracht werden sollte? Und ist denn das Detail für sich Zweck, etwa wie an der mit Einzelheiten überfüllten Detailarbeit pergamenischen Schuhwerkes oder pergamenischer Schlangenleiber? Man betrachte nur die Körper der Söhne: an ihnen kann von Ueberfüllung nicht entfernt die Rede sein; hier wurde durch die geistige Abstufung innerhalb der Komposition ein Eingehen auf das Einzelnste nicht erfordert, ja es würde störend gewirkt haben, und deshalb wurde es von den Künstlern vermieden. Nur an dem Vater tritt es hervor; aber hier, und das wird uns gerade durch die Vergleichung mit den Söhnen nahe gelegt, verlangt das innerlichste geistige Pathos in Verbindung mit der ganzen Situation die höchste körperliche, fast krampfhafte Erregung. Allerdings wollten die Künstler zugleich zeigen, was sie wussten und was sie konnten; und bei streng historischer Würdigung dürfte ihnen aus diesem Bestreben gegenüber der zurückhaltenden Mässigung älterer Meister vielleicht ein Vorwurf gemacht werden. Doch muss zugleich anerkannt werden, dass sie sich trotzdem von einem bloss äusserlichen Prunken ferngehalten haben, und dass ihr anatomisches Verständnis sich keineswegs auf eine oberflächliche Kenntnis von Einzelheiten beschränkt: vielmehr hat man stets und mit Recht bewundert, wie alle Formen sich einem einzigen Grundmotive unterordnen, wie unter dem Eindrucke des Schlangenbisses der Körper seitwärts auszuweichen strebt, und sich dadurch der ganze auf dem Knochengerüst beruhende Aufbau des Körpers verschiebt; wie aber auch die innerlich bewegenden Kräfte durchaus unter dem Eindrucke des Bisses arbeiten, und wie diese ganze physische Arbeit sich zur höchsten Spannung, wie in einer Spitze zu einem tiefen Seufzer sammelt,

der, mag man ihn durch noch so feine Theorien als eine Wirkung rein körperlichen Schmerzes hinzustellen sich bemühen, doch zugleich der Ausdruck eines tief innerlichen geistigen Leidens ist. Mögen immerhin die Formen des Kopfes, für sich betrachtet, bis in das Haar hinein zerrissen erscheinen und einen fast verwirrenden Eindruck machen, in Verbindung mit dem Ganzen sind sie nicht nur verständlich, sondern die Gruppe erhält erst durch den Kopf ihren harmonischen Abschluss, und erhebt sich zur Höhe eines auf tief ethischer Grundlage erwachsenen geistigen Pathos. Gerade hier erkennen wir die Bedeutung der schöpferischen Idee, die beim Laokoon wohl der Durchbildung durch allseitigste Ueberlegung, durch den Aufwand alles künstlerischen Wissens bedurfte, aber an sich nichts „Gemachtes" duldete, wenn sie auch beim Beschauer ein nicht bloss auf das Aeusserliche gerichtetes, sondern ein ernstes geistiges Entgegenkommen voraussetzt. Wenn nun ein ernster Forscher sich so weit fortreissen lässt, dem Laokoon den Vorwurf des „Gequälten" zu machen, so habe ich dafür nur einen psychologischen Erklärungsgrund. Ich selbst konnte an mir mehr als einmal die Beobachtung machen, dass es mir nach mehrtägiger Betrachtung der pergamenischen Skulpturen nicht möglich war, sofort die richtige Stimmung zu einer unbefangenen Würdigung der olympischen Giebelgruppen zu finden: der Uebergang verlangte eine entschiedene Pause. In noch viel höherem Grade muss der jahrelange tägliche Umgang mit der überwältigenden Masse der pergamenischen Skulpturen mit einer gewissen Notwendigkeit das Auge gegen anders geartete Eindrücke abstumpfen und unempfänglich machen. Liegt doch umgekehrt im Augenblicke die Gefahr nahe, dass, nachdem wir uns soeben den inneren Wert des Laokoon zu vergegenwärtigen bestrebt waren, der „freie Wurf" des schlangenumwundenen Giganten sich einer verhältnismässig zu wenig günstigen Beurteilung zu erfreuen haben wird. Es mag hier nur kurz an das erinnert werden, was schon früher über den etwas zu vollen Formenvortrag, über den Gesichtsausdruck, über das allgemeine Motiv der Stellung bemerkt worden ist. Wichtiger ist ein anderer Punkt, welcher den Gegensatz zum Laokoon in das hellste Licht setzt. Streifen wir einmal die Schlange von dem Giganten völlig ab, so kann die ganze Gestalt in ihrer Verbindung mit Athene so, wie sie ist, bestehen bleiben. Denn dass sie durch die Schlange erst auf den Boden niedergezwungen worden wäre, ist nirgends angedeutet; vielmehr konnte der rechte Schenkel von der Schlange so, wie es geschehen, erst umwunden werden, wenn das Knie bereits ziemlich gebogen war. Der linke Schenkel und der rechte Arm sind völlig frei von den Umwindungen der Schlange und auch am linken Arme ist wenigstens der untere Teil vom Ellenbogen an von ihnen unbehelligt. Dass die Schlange den Giganten gerade in die Brust beisst, ist rein zufällig und bleibt ohne besondere Wirkung. Hier ist allerdings nichts Gequältes, aber auch nichts Quälendes, was unser Mitgefühl ernster und dauernder in Anspruch zu nehmen geeignet wäre. Und von dem „freien Wurfe" bleibt schliesslich nichts übrig, als (um nun auch einmal im Kunstjargon zu reden) die „schöne Pose."

Noch ein kleiner, aber nicht unwichtiger Punkt muss hier kurz berührt werden. In der Marmorplastik der griechischen Kunst bis tief hinein in die Zeit der Diadochen werden wir nie ein Auge finden, dessen Augapfel eine der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigte. Immer ist derselbe mindestens etwas abgeplattet, um durch die der Pupille entsprechende Fläche dem Blicke eine bestimmte Richtung zu geben, oder er ist überhaupt in seinen Formen vollständig umgebildet, also eigentlich unnatürlich, um in Verbindung mit den Augenlidern und der übrigen Umgebung einen bestimmten

geistigen Ausdruck zu erzielen, wie er in der Wirklichkeit nur durch die Verbindung von Form, Farbe und Lichtglanz erzeugt wird. Das Auge des Laokoon folgt noch vollständig diesen Principien der früheren griechischen Kunst. An dem Gegner der Athena, wie am Kopfe der Ge tritt der Augapfel stark gerundet hervor: wir befinden uns nicht nur auf dem Wege zu der späteren römischen Auffassung, sondern wir haben hier schon das volle Vorbild für dieselbe. Es herrscht im Blicke noch materielles Leben, das sich sogar zu einem äusseren Pathos zu steigern vermag; aber es fehlt das innere, geistige, das Seelenleben, und so liegt in dieser äusserlich so wenig belangreichen Einzelnheit eine der tiefsten Ursachen dafür, dass trotz der äusseren Erregtheit der Darstellung, trotz der Erregung, die dadurch im Beschauer hervorgerufen wird, doch unser Empfinden durch diese Skulpturen so wenig berührt wird. Der in Auflösung begriffene Kopf eines Sterbenden und eine tote Hand fesseln uns nach dieser Seite mehr, als der Gegner der Athene und seine Mutter Ge.

Doch — fast hätte ich übersehen, dass man in neuester Zeit den Kopf des Laokoon weniger mit dem des Gegners der Athena, als mit dem des früher für Poseidon gehaltenen Giganten in die nächste Beziehung hat setzen wollen. Nach Kekulé (S. 45) soll dieser „geradezu als für seine (des Laokoon) Erfindung massgebend, als sein Vorbild auf einer früheren Stufe sich betrachten" lassen; und er sucht dieses Verhältnis durch Nebeneinanderstellung der Abbildungen in Lichtdruck zu veranschaulichen, von denen die des Laokoon in sofern ganz verunglückt ist, als sie die scharfen und energischen Formen des Originals in hohem Grade verflacht und verweichlicht. Nur mit Bedauern, ich gestehe es, sehe ich mich zu einer Kritik dieser Annahme genötigt. Gern würde ich der Anschauung Kekulé's, dass dieser Gigantenkopf in der Vereinzelung von einer königlichen Ruhe, von einer Grossheit und Sanftheit im Schmerz erscheine, die man zu betrachten nicht müde werde (S. 44), nicht widersprechen, wenn auch die früher bereits aufgeworfene Frage, ob denn solche Eigenschaften gerade für einen Giganten charakteristisch seien, gewiss ihre Berechtigung hat. Ich würde mich sehr wohl bei der Beschränkung: „in seiner Vereinzelung" beruhigen und ohne Rückhalt an seiner Schönheit erfreuen können. Aber warum ihn aus dieser Vereinzelung loslösen und gerade mit dem Kopfe des Laokoon vergleichen? Allerdings ist an diesem „Stirne und Wange durchfurchter, der Mund gewaltsamer, [wenn auch nicht] bis zur Unschönheit, geöffnet, alle Mienen schmerzlicher verzogen; die Ausdrucksmittel, welche im Gigantenkopf nur die Oberfläche verändern, greifen beim Laokoon die Grundformen des Kopfes selbst an". Ist aber dadurch erwiesen, „dass die Kunst, wie sie am Laokoon sich offenbart, diejenige, welche den Gigantenkopf geschaffen, zur Voraussetzung hat und deren Fortbildung ist?" Für die Zwecke des Studiums mag auch der Kopf des Laokoon einmal „in der Vereinzelung" betrachtet werden, wie es von mir früher (in der Gesch. d. gr. Künstler I, S. 487) geschehen ist. Für die schliessliche Wertschätzung jedoch wird immer der Zusammenhang des Ganzen massgebend sein müssen, und hier, in der Verbindung des Kopfes mit der Gruppe, treten alle Einzelnheiten in ein verändertes Licht: sie vereinigen sich zu einem höchsten pathetischen Ausdrucke und wirken um so gewaltiger, je mehr die Künstler, unabhängig von den Zufälligkeiten der Wirklichkeit, frei und rein aus geistiger Anschauung, aus der Idee schufen. Hier ist nochmals und nachdrücklichst hinzuweisen auf die Bemerkungen über die Bildung oder richtiger Umbildung des Auges und seiner Umgebung zum Zwecke geistigen Ausdruckes, und zwar im direkten Hinblick auf die entsprechenden Formen des Gigantenkopfes. In diesem hat der

Augapfel etwa die naturgemässe Rundung und dem entsprechend ist er auch von den Lidern gleichmässig umrändert. Die Brauen sind sogar plastisch angegeben und in der Stirn und ihren Falten ist der Nachdruck auf eine treue Wiedergabe des Charakters der Haut gelegt. Ueberhaupt ist in allen Formen bis in das Haar hinein eine naturalistische Tendenz unverkennbar, und nirgends macht sich die Absicht geltend, dem was hinter der Oberfläche, der äusseren Erscheinung liegt, ein Uebergewicht über diese selbst einzuräumen und ihren Eindruck durch eine aussergewöhnliche innere Erregung zu trüben. Nun lehrt uns allerdings die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, dass sie von dem Charakter geistiger Ruhe und Erhabenheit aus, welche der Kunst in der Zeit des Phidias eigen war, immer weiter zu einer Steigerung der seelischen Stimmungen und Affekte fortschreitet, um zuletzt und zwar gerade im Laokoon, zur Darstellung des gewaltigsten körperlichen und seelischen Affektes zu gelangen, einem Höhepunkte, welcher ohne Selbstvernichtung der Kunst nicht überschritten worden konnte und also notwendig wieder zum einem Nachlassen der auf das Höchste angespannten Kräfte führen musste. Mit dieser Entwickelung des geistigen Gehaltes bewegt sich aber die Ausbildung der Form als Trägerin des Ausdruckes in durchaus paralleler Richtung. Von den idealen Formen, die nichts Zufälliges dulden, sondern nur dem Ausdrucke der Idee, des Dauernden und Bleibenden dienen wollen, schreitet man sofort zur Darstellung des Charakteristischen, Realistischen, zu Formen, die immer noch als Ausdruck geistigen Wesens, wenn auch mehr als das Resultat geistiger Arbeit, denn als angeborenen geistigen Seins erscheinen. Aber auch bei der Steigerung der durch besondere Umstände hervorgerufenen Affekte bleibt das tiefere Wesen dieser Affekte noch immer das eigentlich Bestimmende für den Charakter der Form. Erst noch später gelangt man zu einer mehr naturalistischen oder materialistischen Auffassung der äusseren Erscheinung, wie sie unter den vielfach wechselnden und nicht selten zufälligen Wirkungen der Wirklichkeit sich gestaltet hat. Bei der historischen Betrachtung eines Kunstwerkes aber dürfen wir unser Urteil nicht durch den Hinblick auf die eine, sondern auf diese beiden sich gegenseitig bedingenden Strömungen bestimmen lassen. Prüfen wir jetzt die beiden Köpfe unter diesem doppelten Gesichtspunkte, so leuchtet ein, dass die gewaltige Steigerung des Affektes im Laokoon nicht erwachsen sein kann auf der Grundlage und als eine Weiterführung der naturalistischen Tendenzen des Giganten, sondern dass die „Sanftheit im Schmerz", ja man möchte sagen, die fast sentimentale Stimmung dieses letzteren ebenso ein Herabsteigen von der Höhe gewaltigen geistigen Schaffens bezeichnet, wie wir in dem Ausdrucke des Gegners der Athene gegenüber dem tiefen Leiden des Laokoon nur eine Veräusserlichung des Schmerzes zu erkennen vermochten.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, dass in demselben Augenblicke, in dem das Streben hervortrat, den Laokoon auf Kosten der pergamenischen Reliefs herabzusetzen, sich eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit für die Annahme ergeben hat, dass die Künstler des farnesischen Stieres an der Ara selbst mitgearbeitet haben. Man war bisher gewohnt, Laokoon und Stier, so zu sagen, in einem Athem zu nennen und auf die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Gruppen hinzuweisen, die ja in mehr als einer Beziehung unter allen Werken des Altertums ihres Gleichen nicht haben. Und so werden die schönen Erörterungen Welckers (Alt. Denkm. I, S. 361), welche dieses Verhältnis beleuchten, gewiss auch in der Folge ihren Wert behaupten. Durch das Eintreten der Ara als eines dritten Objektes der Vergleichung aber sehen

wir uns genötigt, innerhalb dieser Gemeinsamkeit wieder die Verschiedenheiten aufzusuchen und zu betonen, um an ihnen nochmals gewissermassen die Gegenprobe für das Verhältnis des Laokoon zur Ara zu machen. Auf eine Analyse der Stiergruppe im Einzelnen muss freilich hier verzichtet werden, da sie wegen der vielfachen Restaurationen nur angesichts des Originals unternommen werden könnte.

Eine erste Verschiedenheit tritt uns schon in der allgemeinsten Anlage, im Grundgedanken der künstlerischen Komposition entgegen. Man hat wiederholt bis in die neueste Zeit betont, dass der Laokoon für die Aufstellung in einer Nische oder für die Anlehnung an einen abgeschlossenen Hintergrund komponirt sei. Das Gleiche war der Fall bei allen Giebelgruppen und hat hier zur Entfaltung von Schönheiten mannichfaltiger und ganz besonderer Art geführt. Ob die Künstler des Laokoon von vorn herein durch ähnliche äussere Bedingungen gebunden waren, wissen wir nicht. Aber wenn auch nicht, so war es doch vollkommen in ihre Hand gelegt, die Bedingungen, unter denen ihr Werk in die Erscheinung treten sollte, sich selbst zu setzen; und sie verdienen einen Vorwurf darüber um so weniger, als sich nicht behaupten lässt, dass die Künstler des Stieres für die durchaus verschiedene Auffassung ihrer Aufgabe eine über allen Tadel erhabene Lösung gefunden hätten. Nach Kekulé's Meinung (S. 45) ist die Gruppe des Stiers „vielleicht ein überkühner, wilder, phantastischer Aufbau; aber er ist ein Aufbau, von Anfang an architektonisch, plastisch, körperlich gedacht.“ Architektonisch nun gewiss nicht in dem Sinne, dass die Gruppe in irgend einer Beziehung zu architektonischer Umgebung gedacht wäre. Sie gehört nach Welcker's Bemerkung an einen freien offenen Standort und will rings umgangen sein. Hierbei mag sie von verschiedenen Seiten eine Reihe verschiedenartiger Schönheiten entwickeln. Aber „freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet." Wir müssen das Ganze erst aus den Teilen sammeln und zur Einheit in der Idee zusammenfassen. Anders beim Laokoon: hier brauchen wir die Einheit nicht erst zu suchen; sie tritt uns sofort in vollster Geschlossenheit entgegen. Wir verlangen nicht, die Gruppe von rechts oder von links zu betrachten: wir fühlen uns vor ihr wie fest und an die Stelle gebannt.

Dieses Verhältnis der beiden Gruppen aber beschränkt sich keineswegs auf das Formale des Aufbaues, sondern erstreckt sich auch auf den ganzen geistigen Gehalt. Es ist in hohem Grade spannend, wie zwei Jünglinge mit der nur griechischer Gymnastik eigenen Gewandtheit sich der übermächtigen Gewalt eines wütenden Stieres entgegenwerfen und in dem flüchtigen Momente der Ruhe und der Umkehr zwischen Emporbäumen und Vorwärtsstürzen die Schlinge des Taues ihm um die Hörner befestigen, so spannend, dass dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers schon im vollsten Masse in Anspruch genommen und ihm für anderweitige Betrachtungen kaum Zeit gelassen wird. Es mag sein, dass bei dem ursprünglichen Zustande der Gruppe die Verbindung zwischen den Jünglingen und der Dirke eine engere war als jetzt, so etwa, dass das Seil bereits um den Oberleib der letzteren geschlungen war und Zethos sie bei den Haaren gepackt haben mochte. Immer aber verlangt es schon eine gewisse Ueberlegung, sich über den äusseren Hergang und den weiteren Verlauf der Handlung klar zu werden, wie nun der Stier in den nächsten Augenblicken die Dirke mit sich über den zackigen Felsgrund fortschleifen wird, und eines noch weiteren Umweges bedarf es, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass hier nicht ein Akt brutaler Rohheit, sondern gerechter Strafe für die vorangegangene Peinigung der

im Hintergrunde kaum wahrnehmbaren Antiope vollzogen wird, während Knabe und Hund im Vordergrunde sich nicht über die Bedeutung künstlerischen Beiwerkes zu erheben vermögen. So gehen die Künstler aus von äusserlicher Zusammenordnung zu äusserer thatkräftiger Handlung, deren weiteres Verständnis erst der Vermittelung, der Kenntnis des Sagenstoffes bedarf, um den Beschauer zu dem ethisch dramatischen Kern des Ganzen durchdringen zu lassen. — Der Laokoon wirkt entschieden unmittelbarer. Wir fühlen uns getroffen von der Grösse des Unglücks, das auf den ersten Blick sich unsern Augen darstellt, auch wenn wir von der Sage und ihrer poetischen Gestaltung noch gar nicht unterrichtet sind. Das, was wir sehen, kann nicht ein blosses Spiel des Zufalls, nicht eine bloss zufällige Begegnung sein, auch nicht eine menschliche Veranstaltung. Wir ahnen ein tragisches Verhängnis, das nicht etwa bloss äusserlich unsere Neugierde erregt und unsere Aufmerksamkeit fesselt, sondern unser innerstes Mitgefühl tief erregt. Hier erleiden einige Sätze Kekulés (S. 46), wenn auch in anderem Sinne, als sie geschrieben sind, eine treffende Anwendung: „kein grosses Kunstwerk kann für seine volle Wirkung ein Element des Geheimnisvollen und Ahnungsvollen entbehren." Denn hier ist eben dieses Geheimnisvolle im Stoffe selbst gegeben. Wenn aber Kekulé hinzufügt, dass für das Verständnis stets ein kleiner neutraler Rest bleibe, den ein Beschauer anders als ein anderer empfinden möge, und dass dieser Rest beim Laokoon für die Meisten die Gestalt eines quälenden Zweifels annehme, so drängt sich doch hier die Frage auf, bis zu welchem Grade ein rein subjektives Empfinden berechtigt ist gegenüber dem inneren Gehalte des Kunstwerkes selbst, gegenüber „der höheren Stufe des Daseins, auf welche die Kunst ihre glücklichsten Schöpfungen zu erheben scheint", oder, sagen wir hier lieber: zu erheben beabsichtigt. Es lässt sich nicht darüber rechten, wenn der eine oder der andere Beschauer je nach seiner Empfänglichkeit sich durch die Sanftheit im Schmerz sympathischer berührt fühlt, als durch die vernichtende Gewalt des Schicksals im Laokoon. Aber wenn nun die Absicht des Künstlers gerade darauf hinausging, jene peinigenden Zweifel im Beschauer zu erwecken? Wenn er gerade dadurch sein Werk auf eine höhere Stufe des Daseins zu erheben überzeugt war? Diese Frage hat schon längst ihre Beantwortung gefunden in einer Schrift, welcher von Seiten der Archäologie überhaupt nicht diejenige Beachtung zu Teil geworden ist, die sie verdient, deren richtige Würdigung aber gerade bei einer vergleichenden Betrachtung der rhodischen und der jüngeren pergamenischen Kunst vor mancher irrigen Auffassung hätte bewahren können. Henke in seiner Abhandlung über den Laokoon (S. 41) wirft den Zweifel auf, „ob der Eindruck, den der Laokoon macht, bei aller Wahrheit und Grösse nicht der Bestimmung aller Kunst zuwider ist, welche darauf geht, jeden Eindruck, der auf unsere Stimmung bestimmend einwirkt, unter das Gesetz der Schönheit zu beschliessen." Hier gilt es, bestimmt zu scheiden: „ein Eindruck wie dieser, dessen Grösse eben darauf beruht, dass er einen unendlich grossen Widerspruch einschliesst, ist an sich nicht schön, sondern e r h a b e n. Schön ist ein Eindruck, in dem unserer Empfindung jeder sie störende Widerspruch gelöst zu sein scheint, erhaben ein solcher, in dem noch ein unlösbarer Widerspruch bleibt, über den wir nicht hinweg sehen können." Das ist jener quälende Rest im Laokoon, das Erhabene eines gewaltigen Schicksals, welches nach Schiller den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Indem ich, um nicht ganze Seiten abzuschreiben, auf die weiteren Ausführungen in Henke's Schrift selbst verweise, muss ich nur noch einen Punkt betonen, nämlich dass in der Gruppe des Laokoon „das unbefriedigte

Bedürfnis, welches uns der erhabene Eindruck giebt", und welches „uns gerade durch seine unendliche Grösse nur um so mehr mit Grauen zurückstossen müsste, wenn sich nicht die Ahnung einer möglichen Befriedigung an dasselbe knüpfte", eine solche wirklich gefunden hat in den beiden Nebenfiguren, den Söhnen, welche durch den Gegensatz ihrer Lage die Aufgabe erfüllen, uns auf die Erhabenheit des Haupteindruckes vorzubereiten und schliesslich zur „Beruhigung in der Verzweiflung" zurückzuleiten.

Das Resultat dieser vergleichenden Betrachtungen lässt sich kurz dahin zusammenfassen, dass der Stier trotz vielfacher Verwandtschaft doch hinsichtlich des inneren poetischen und künstlerischen Wertes nicht auf der gleichen Höhe steht wie der Laokoon. Wenn es nun aus anderen Gründen wahrscheinlich ist, dass die Künstler des Stiers auch an der Ara beteiligt waren, so steigert sich jetzt diese Wahrscheinlichkeit durch einen Blick auf den künstlerischen Charakter, indem gerade dasjenige, was den Stier von Laokoon unterscheidet, ihn den pergamenischen Skulpturen näher rückt. Mit diesen ist ihm jene rhetorische Tendenz gemeinsam, welche mehr auf die sinnliche Erscheinung, auf eine glänzende äussere Wirkung, als auf geistige und sittliche Vertiefung des Empfindens hinarbeitet, während der Laokoon, je tiefer wir in sein Verständnis eindringen, uns die Meisterschaft in der Verwendung aller künstlerischen Mittel, obwohl sie vorhanden, fast vergessen lässt und sich als eine durchaus eigenartige, individuell aufgefasste und durchgearbeitete, in ihren höchsten Zielen geistige und ideale Schöpfung darstellt. Sollen wir nun annehmen, dass die griechische Kunst erst nach der Vollendung der Ara und des Stiers sich noch einmal zu einer solchen Energie poetischen und künstlerischen Schaffens aufgerafft habe, wie sie für den Laokoon erfordert wurde? Man vergleiche nur den Verlauf der neueren Kunst: auch von den Werken des Michelangelo möchte mancher Beschauer in ähnlichem Sinne wie vom Laokoon behaupten, dass sie etwas „Gequältes" oder „Quälendes" haben, während sich umgekehrt den späteren Eklektikern und Manieristen die Bravour des künstlerischen Machwerkes, der „freie Wurf", ähnlich wie den pergamenischen Reliefs nachrühmen liesse. Wenn aber hier die historische Abfolge gegen jeden Zweifel gesichert vorliegt, so werden wir die in ihren Hauptlinien entsprechende Entwickelung der antiken Kunst nicht in ihr gerades Gegenteil verkehren dürfen. Wir gelangen also auch hier wieder zu der gleichen Schlussfolgerung, dass der Laokoon nur vor den Werken der jüngeren pergamenischen Kunst, also im dritten Jahrhundert entstanden sein kann.

Dieses historische Verhältnis hätte nie in Frage gestellt werden sollen. Denn indem es notwendig wurde, einer ungerechtfertigten Ueberschätzung entgegenzutreten, musste manche Erscheinung durch eine strenge kritische Prüfung in eine zu scharfe und ungünstige Beleuchtung gerückt werden. Ja, es liess sich kaum vermeiden, zuweilen einen Massstab der Beurteilung anzulegen, dem zu entsprechen gar nicht in der Absicht der Urheber dieser Werke liegen mochte. Und doch haben auch sie das Recht, innerhalb der Bedingungen ihres eignen Seins, nach den bestimmten Voraussetzungen, unter denen sie geschaffen, beurteilt zu werden. Dieser Forderung, sprechen wir es nur offen aus, ist aber bis jetzt weder in den vorliegenden, noch überhaupt in den Erörterungen Anderer irgendwie genügt worden. Die Beurteilung ist überall insofern eine einseitige gewesen, als man die einzelnen Figuren und Gruppen, so wie sie in ihrer zufälligen Erhaltung sich dem Auge gerade darbieten, gleich irgend einem anderen Museumsstück nach allgemeinen Schönheitskategorien abgeschätzt hat, während

sie doch ursprünglich nicht einzeln und als selbständig für sich bestehende Kunstwerke, sondern als Ganzes für einen bestimmten Zweck gearbeitet und in den Zusammenhang eines grossartigen Bauwerkes eingefügt waren. Vergessen wir also vorläufig einmal alle die bisherigen Erörterungen über die stilistischen Besonderheiten und suchen dafür nach einem ganz neuen Ausgangspunkte für die Betrachtung des Ganzen!

Einen solchen Ausgangspunkt allgemeinster Art bietet uns die Stelle, welche das Relief der Gigantomachie an dem architektonischen Aufbau der Ara einnimmt. Wir mögen uns denselben vorläufig einmal gliedern als einen Unterbau in Gestalt eines niedrigen Würfels, auf dessen oberer Fläche sich in der Mitte der Opferaltar erhebt, umschlossen von einem Hallen- oder Säulenbau auf den Seiten. Nur ist die Treppe, die zur oberen Fläche führt, nicht vor den Würfel gelegt, sondern in die eine Seite desselben eingeschnittten. An diesem Unterbau ist die ganze, oben von einem Deckgesims gekrönte senkrechte Aussenseite mit dem Relief der Gigantomachie bedeckt, welches ihn gleichmässig auf allen Seiten umgiebt; ja es folgt sogar dem durch die Treppe verursachten Einschnitte bis in die Spitze der Treppenwange, ohne dass irgendwo im ganzen Verlaufe, selbst nicht an den Ecken, die geringste Andeutung



Gesamtansicht des Altarbaues.

einer architektonischen Gliederung gegeben wäre. Hier ergeben sich bereits zwei Punkte, auf welche wir wegen ihrer prinzipiellen Wichtigkeit unsere besondere Aufmerksamkeit zu lenken haben: das ununterbrochene Fortlaufen des Frieses und seine Stellung am Unterbaue des Altars. Allerdings besitzen wir schon am Parthenon einen rings um den Cellenbau herumlaufenden Fries. Allein er ist ein die Wandfläche nach oben begrenzendes, künstlerisch abschliessendes Glied, dem jede konstruktive Bedeutung absichtlich genommen scheint, indem er die ursprüngliche, in Leisten und Tropfen noch angedeutete Gliederung in Triglyphen und Metopen gleich einem farbigen Teppich verdeckt und schmückend verhüllt. Etwas näher verwandt der Gigantomachie erscheinen schon wegen der Stelle, welche sie einnehmen, die beiden Friese am Unterbaue des sogenannten Nereidenmonumentes von Xanthos, von denen sich nach der gewöhnlichen Annahme auch der Amazonenfries des Mausoleums im Prinzip der Anwendung kaum unterscheidet. Aber sie bedecken nicht den Unterbau, sondern sie begrenzen ihn oben und unten; und wenn sie ihn auch wie mit einem Bande umziehen, so ist doch dieses Band weniger ein fest zusammenhaltendes als ein dekorativ

schmückendes ohne engeren Zusammenhang mit dem konstruktiven Aufbau des Ganzen. Dass die Gigantomachie eine weit bestimmtere Beziehung zur Gesamtanlage des Baues hat, wird jeder leicht empfinden, sofern er nur versucht, in seiner Phantasie an die Stelle des Frieses eine einfache glatte Fläche zu setzen. Der über dem Unterbau errichtete, auch jetzt noch überwiegend leichte und zierliche Säulenbau würde kleinlich erscheinen und durch die wuchtige Massenhaftigkeit des Unterbaues künstlerisch erdrückt werden, letzterer aber wiederum als eine tote Masse wirken. Auch ein Flachrelief wie der Parthenonfries könnte die hier notwendige Erleichterung und Belebung nicht gewähren. Es würde in seinem teppichartigen Charakter sich zur Verkleidung eines Balkengerüstes eignen, an der Ara dagegen den struktiven Charakter eines massiven Unterbaues nicht zur Geltung kommen lassen, vielmehr für das Auge geradezu verhüllen. Kaum günstiger dürfte ein Fries wirken, der etwa nach den Prinzipien der Amazonenkämpfe am Maussoleum ausgeführt wäre. An diesem haben die Figuren allerdings ein höheres Relief, aber sie stehen, eine jede einzeln, in langgedehnten Reihen und lassen einen grossen Teil des Grundes, von dem sie sich abheben, unbedeckt: vom rein architektonisch dekorativen Standpunkte aus betrachtet wirken sie mehr als Linien, denn als Körper. Das ist gerechtfertigt, wo der Fries ein krönendes, nicht ein tragendes Glied bildet, wie sich annähernd schon an einer vergleichenden Betrachtung der verschiedenen Reliefs am Nereidenmonumente erkennen lässt. Nach einem richtigen Gefühle ist, abgesehen von den in „gesperrter Schrift" angelegten Friesen am Tempel selbst, der grössere untere Fries am Unterbau weit voller komponiert, und die Figuren decken den Grund weit gleichmässiger zu, als an dem kleineren oberen. Nur steht die obere, an den Parthenonfries erinnernde Behandlung der Vorderfläche des Reliefs noch in einem gewissen ungelösten Widerspruche mit der stärkeren Erhebung der Figuren vom Grunde. Dieser Widerspruch musste bei überlebensgrossen und in noch stärkerem Relief gearbeiteten Figuren natürlich noch weit augenfälliger hervortreten. Eine ebene, nach den Gesetzen des Flachreliefs stilistisch gepresste Behandlung der Vorderfläche würde sich in keiner Weise mit der durch die Erhebung des Reliefs bedingten Rundung der Seitenflächen der Figuren vereinigen lassen: die vordere Fläche würde den Eindruck des gitterartig Durchlöcherten machen, ähnlich oder noch mehr als an den ihrer ursprünglichen Bestimmung nach als Felderfüllung gedachten „melischen" Terracottareliefs. — Aber liesse sich diesen Schwierigkeiten nicht durch ein halbstatuarisches Hochrelief begegnen, wie wir es an den Metopen des Parthenon und hier in besonders klarer Auffassung in den Kentaurenkämpfen finden? Die Metope ist ursprünglich ein offener Raum, in welchen der Plastiker unabhängig von konstruktiven Rücksichten seine Figuren als dekorative Füllung hineinsetzt, ohne den Raum damit wirklich schliessen zu wollen. Der Reliefgrund bildet dabei allerdings materiell einen Abschluss, der Idee nach aber nur einen Hintergrund, vor dem sich die Figuren ihm parallel bewegen. Das Metopenrelief steht also in einem prinzipiellen Gegensatze zu den Forderungen, welche die massive Natur des Unterbaues der Ara hinsichtlich ihrer plastischen Ausschmückung erhob.

Um uns über diese Forderungen klarer zu werden, richten wir unsere Aufmerksamkeit jetzt auf ein Monument, welches bei scheinbar geringer Verwandtschaft doch als eine prinzipielle Vorstufe für die Reliefbehandlung der Gigantomachie betrachtet werden muss, nämlich den Fries des Erechtheions. Der ionische Tempel war ursprünglich frieslos. Der Fries hat also im Grunde keine konstruktive Bedeutung, ist aber eben so wenig ein rein dekoratives Glied, sondern eine Art von neu-

tralem Rahmen, der eingeschoben ist, um das zu schwache Gebälk zu verstärken und die Decke nebst der gesamten Dachkonstruktion über die Säulen und den Architrav emporzuheben: ein Rahmen, der deshalb nicht weiter architektonisch gegliedert, sondern einheitlich und in durchaus gleichmässiger Verteilung die auf ihm ruhende Last aufzunehmen geeignet sein soll. Diese tektonische Natur darf durch den bildnerischen Schmuck nicht beeinträchtigt werden: der Rahmen darf nicht durch Abarbeitung geschwächt, sondern der Schmuck muss auf die einheitliche Fläche aufgetragen, aufgesetzt werden. Diese theoretische Auffassung findet wohl an keinem Bauwerke eine so praktische Bestätigung, wie am Erechtheion. Denn hier ist der Fries als bauliches Glied aus schwarzem eleusinischem Stein hergestellt, der bildnerische Schmuck aber war auf diesem dunklen Grunde in einzelnen Figuren oder Gruppen aus weissem Marmor aufgeheftet. Die Figuren sind also nicht aus dem ebenen Grunde herausgearbeitet, sondern sie treten aus dem Grunde heraus, befinden sich ausser oder vor ihm. Der pergamenische Gigantenfries zeigt uns nur die weitere Entwickelung auf der gleichen prinzipiellen Grundlage. Zunächst äusserlich in der formalen Behandlung des Reliefs: die ideelle Einheitlichkeit der Ober- oder Vorderfläche, welche in den früher betrachteten Reliefs mehr oder weniger dominirte, bewahrt nur in so weit ihre Bedeutung, als durch die obere Fläche der starken Platte, aus der die Figuren herausgearbeitet werden, die Grenze gegeben ist, über welche kein Teil der Gestalt hervortreten darf. Selbst diese Schranke aber scheint weniger durch die Reliefstilisierung der einzelnen Teile gewahrt, als durch die Einordnung der ganzen Gestalt zwischen der vorderen Fläche und dem hinteren Grunde, von dem sich die Figuren abheben. Der Idee nach treten die Figuren nicht dadurch aus dem Grunde heraus, dass dieser je nach Bedürfnis von der Vorderfläche aus vertieft wird, sondern sie stehen vor dem Grunde, sind auf denselben aufgesetzt. Diese Anordnung aber beruht auf denselben inneren Gründen, wie beim Friese des Erechtheion. Wie dort das Dach über dem Architrav, so soll hier der ganze Säulenbau über den Boden emporgehoben werden und der tragende Unterbau durfte deshalb nicht durch Eckpfeiler oder Pilaster gegliedert werden, welche auf einen nach aussen geöffneten, überdeckten Innenraum hinweisen würden, sondern er musste seinen einheitlichen, ungeteilten Charakter bewahren, da er auf seiner ganzen Länge durch die Säulenstellung gleichmässig belastet wurde. Die tragende Kraft dieses Kerns musste ungeschwächt bleiben und vertrug also nur einen Schmuck auf der Aussenseite. Je schwerer aber die Belastung, um so mehr muss auch der Kampf, der Druck der statischen Kräfte nach aussen in der Dekoration seinen Ausdruck finden. In der Art, wie dies geschehen, liegt die innerste Eigentümlichkeit dieser Reliefs begründet.

Nicht bloss in der Sprache, auch in der Kunst kann die Ausdrucksweise wechseln, und dennoch bleibt die Bedeutung die gleiche: wie an einem massiven Unterbau der Eindruck der Wuchtigkeit durch eine Ausführung in bossirten Quadern (alla rustica), an denen der „Spiegel" aus der streng gefügten Umrahmung in starker Erhebung herausquillt, bedeutend verstärkt wird (Semper Stil II, S. 364), so lässt sich die gleiche Wirkung durch Figurenschmuk erreichen, wenn dieser aus dem festen architektonischen Kern in starkem Relief heraustritt. Manchem wird es vielleicht scheinen, dass sich eine solche Betrachtungsweise zu sehr auf ein abstrakt-theoretisches oder philosophisch-ästhetisches Gebiet verirre. Indessen behauptet Semper gewiss mit Recht, dass die Kunst nun einmal alles umbilde, d. h. dass die Kunst nicht bloss mit den Bedürfnissen der Wirklichkeit rechne, sondern dass sie sich wie die Poesie bildlich, d. h. in Gleich-

nissen ausdrücke und auf dem Gebiete des Stofflichen und Formalen, wie des Geistigen die tiefgreifendsten Umbildungen nach dem Gesetze der Analogie vollziehe. Eine augenfällige Gewähr für die Richtigkeit dieser Grundanschauungen wird sich aus dem besonderen Charakter des Reliefs selbst ergeben, zunächst aus der Art, wie die Figuren in das Relief gesetzt sind und sich innerhalb desselben bewegen.

Schon bei den geringen Resten des Erechtheionfrieses muss es auffallen, dass die stehenden Figuren ganz überwiegend in der Vorderansicht dargestellt sind. Selbst bei den sitzenden verrät sich das Bestreben, die reine Profilstellung möglichst zu modifiziren; ja man hat den freilich nicht besonders gelungenen Versuch gemacht, sitzende Figuren in voller Vorderansicht darzustellen. Die Gigantomachie zeigt uns nach dieser Seite eine starke Weiterentwickelung und Steigerung. Wir finden Figuren in Vorder- wie in Rückenansicht, viele wenigstens in halber Vorder- oder Rückwendung, so dass Figuren in strenger Profilstellung wie der Gegner der Artemis oder der von Zeus verwundete Gigant fast aus dem allgemeinen Charakter der Erfindung herausfallen. Die ganze Anordnung der Gestalten scheint sich mit Allem, was wir sonst unter „griechischem" Relief zu verstehen gewohnt sind, in einen bewussten Widerspruch zu setzen. Und doch fühlen wir, dass auch diese Anordnung ihre innere Berechtigung hat. Ist es nun richtig, wenn Semper (Stil II, S. 363) in der hervortretenden Bossirung des Quaders den sprechenden Ausdruck der struktiven nach aussen gerichteten Thätigkeit von Druck und Gegendruck findet, so wird uns jetzt zum Bewusstsein kommen, wie es nur eine Uebersetzung dieses Grundgedankens in die Sprache der bildlichen Darstellung ist, wenn die Figuren der Gigantomachie so häufig vom Grunde weg nach aussen und umgekehrt wieder von aussen nach innen gegen den Grund zurückdrängen. Man hat die Propheten, Sibyllen und andere Gestalten an der Decke der sixtinischen Kapelle als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur, als die personifizierten Kräfte des Gewölbes bezeichnet: in dem gleichen Sinne ist die Gigantomachie der lebendig gewordene Grundbau, sind die kämpfenden Gestalten die Verkörperung der Kräfte, welche an dem Grundbau unter der Belastung von oben mit einander in Widerstreit geraten sind.

Die Richtigkeit der hier ausgesprochenen Ansicht lässt sich aber auf einem andern Wege noch tiefer begründen. Wir haben früher den Unterbau der Ara als ein einheitliches Ganze von der Gestalt eines niedrigen Würfels betrachtet, ohne uns vorläufig um die Frage zu kümmern, weshalb die Treppe nicht an denselben angelehnt, sondern in ihn eingeschnitten war. Und doch muss uns diese Treppe veranlassen, die gesammte Anlage der Ara jetzt unter einem veränderten, strenger architektonischen Gesichtspunkte zu betrachten. Die Treppe führt nämlich nicht in ein Gebäude, sondern auf eine Plattform, einen Hofraum, der nur mit Ausschluss des Zuganges von einem Hallenbau umgeben ist. Nur dieser letztere hat eine besondere Fundamentirung nötig: den Stereobat, der in der Regel im Boden verborgen, hier aus diesem herausgehoben und dem Auge sichtbar auch seine eigene Geltung und damit seine besondere künstlerische Gestaltung und Ausschmückung verlangt. Die Treppenwangen sind also hier nicht durch den Ausschnitt des Würfels entstandene Wandflächen; sie sind die Stirnseiten des Stereobats und deshalb musste auch an ihnen wie an den Langseiten jener Widerstreit der struktiven Kräfte seinen bildlichen Ausdruck finden. Die Weiterführung der Reliefs über die Aussenseiten des Vierecks hinaus bis in die Spitzen der Treppenwangen erscheint hiernach nicht mehr als etwas Zufälliges, sie erweist sich als geboten durch die Anforderungen der architektonischen Anlage.

Damit gelangen wir zu der weiteren Erkenntnis, dass das Relief der Gigantomachie überhaupt seiner innersten Natur nach keineswegs malerisch, sondern durchaus architektonisch gedacht ist. Durch einzelne scheinbare oder wirkliche malerische Elemente dürfen wir uns darüber nicht täuschen lassen. Die Darstellung eines Viergespannes z. B. ist darum, weil die vier Pferde in vierfacher Abstufung des Reliefs gebildet sind, noch keineswegs als eine malerische zu bezeichnen. Wir fassen das Ganze unter dem einheitlichen Begriffe des Viergespannes auch als eine künstlerische Einheit zusammen, in der die Reliefbehandlung der verschiedenen Pferde durchaus den gleichen Gesetzen unterliegt, wie die der beiden Arme einer menschlichen Gestalt in Profilstellung. Noch dazu haftet z. B. an dem fragmentirten Zweigespanne der Ara (V des ersten vorläufigen Berichtes) das hintere Ross keineswegs flach auf dem Grunde, sondern bewahrt wenigstens in Kopf und Hals noch fast vollständig seine plastische Rundung. Auf gleicher Linie steht die exceptionelle Bildung der dreifachen Hekate, deren eines Gesicht und einer Arm flach auf dem Grunde liegen, während eine Darstellung der drei Körper nicht einmal andeutend versucht worden ist. Auch die beiden Satyrn neben dem Dionysos, von denen der eine fast vollständig hinter dem andern versteckt ist, erscheinen kaum als selbständig, sondern beinahe wie Attribute des Gottes. Sonst decken sich wohl einzelne, selbst grössere Teile verschiedener Figuren, wie in Reliefs jeder Art, wo die Darstellung besonderer Handlungen eine solche Deckung oder Kreuzung erfordert; aber eine Anordnung der Figuren in zwei- oder dreifach abgestuften Gründen ist nirgends prinzipiell angestrebt, so sehr auch die grosse Höhe und Rundung des Reliefs darauf hinführen zu müssen scheint: die Figuren sind oft eng zusammen, zwischen und in einander, aber nicht hinter einander geschoben. Am wenigsten ist es also berechtigt, wenn Conze (über das Relief bei den Griechen, in den Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1882, S. 571 ff.) diese Art der Reliefbehandlung mit derjenigen an den grossen Reliefs des Grabmals der Julier zu St. Remy in der Provençe (Laborde Mon. de France I, pl. 83 svv.), Werken aus der Zeit zwischen Caesar und Augustus, in eine nahe Beziehung hat setzen wollen. Dort springen Rosse in starker Verkürzung aus dem Hintergrunde hervor oder in denselben hinein, sind Figuren bis zu drei und vier in der Tiefe geordnet, heben sich die hinteren Reihen perspektivisch über die vorderen hervor. Dafür aber sind diese Reliefs durck Eckpfeiler begrenzt, und an der oberen Umrahmung hängen dicke, von Eroten getragene Guirlanden herab: wir blicken also in einen der Idee nach offenen Raum, in eine Tiefe, nicht auf den festen Kern eines Stereobats. Hier also haben „Reliefgemälde" ihre prinzipiell berechtigte Stelle. Am Gigantenfries ist von einer solchen malerischen Vertiefung des Grundes oder der Gründe nirgends die Rede: es herrscht überall nur ein einziger Grund, der Kern des Stereobats, aus dem oder vor den die Gestalten plastisch hervortreten oder gegen den sie an- oder zurückdrängen. Der beste Beweis aber für die fast abstrakte Auffassung des Raumes liegt darin, dass, von einigen schwachen Andeutungen abgesehen, und, obwohl durch den Gegenstand der Darstellung die Aufforderung dazu nahe genug gelegen hätte, wir doch nirgends einer Angabe des Terrains durch Felsen, Bäume und Aehnliches begegnen: sogar der Schein einer landschaftlich malerischen Behandlung sollte vermieden werden.

Bei der Betrachtung eines Monuments unter neuen Gesichtspunkten lassen sich nicht immer alle einzelnen Erscheinungen sofort auf bestimmte Gründe zurückführen. An den Reliefs der Gigantomachie hat man nirgends eine Spur von Färbung nach-

zuweisen vermocht; so dass wir annehmen müssen, sie habe überhaupt gefehlt. Was wir nun bis jetzt über Polychromie antiker Architektur und Skulptur wissen, genügt wohl, um ihre Existenz innerhalb weiter Grenzen nachzuweisen, nicht aber um die historische Entwickelung in ihren einzelnen Phasen zu verfolgen. Wir müssen uns also vorläufig begnügen, von ihrem Fehlen in Pergamos Akt zu nehmen; doch dürfen wir vielleicht die Frage daran knüpfen, ob die Erklärung für dieses Fehlen nicht in dem besonderen tektonischen Charakter dieser Reliefs, insbesondere in ihrer Stellung am Stereobat zu suchen sei, wenn auch noch andere in veränderten Zeitanschauungen begründete Ursachen dabei mitgewirkt haben mögen.

Wo das architektonische Prinzip sich als so entschieden massgebend für Höhe und Tiefe des Reliefs erweist, da wird es sich auch nicht verleugnen können in der Entwickelung der ganzen Komposition nach ihrer Breite. Der Stereobat bildet, wie bemerkt, einen einheitlichen, durch keine architektonische Gliederung unterbrochenen Raum, der von oben gleichmässig belastet, also auch in der Breite gleichmässig gefüllt werden muss. Auch hier werden wir wieder an den einheitlich den Cellenbau umschliessenden Fries des Parthenon erinnert und legen uns die Frage vor, ob eine ähnliche Komposition auch an der pergamenischen Ara ihre Stelle hätte finden können. Der Parthenonfries, in seiner technisch-formalen Behandlung ein Muster des Flachreliefstils, ist in seiner Erfindung durchaus malerisch gedacht: da haben wir Figuren einzeln stehend, paarweise nebeneinander, Viergespanne mit Begleitung diesseits und und jenseits, Reiter in Kolonnen von sechs bis sieben Mann Tiefe, die beiden Göttergruppen, die uns in einer zwar nicht materiellen, aber geistigen Perspektive nach einem Mittelgrunde führen, und endlich in dem Priesterpaare eine Gruppe, die uns in das Innere des Tempels, wie in einen Hintergrund, hinweist. Das Ganze lässt sich einem lyrischen Gedichte vergleichen, welches in Versfüsse, Zeilen, Kola und grössere strophische Verbindungen reich und mannigfaltig gegliedert ist. Eine ähnliche Gliederung auf die Ara übertragen würde die Einheitlichkeit der Stereobatfläche auflösen, zerteilen und dadurch zerstören; mit der Gleichmässigkeit der Belastung würde sich die Ungleichartigkeit in der Gruppierung der tragenden Massen in einen bestimmten Widerspruch setzen. Aus dem gleichen Grunde durfte aber auch nicht jede einzelne Seite des Denkmals als eine für sich abgeschlossene Einheit betrachtet werden, in der sich etwa eine oder mehrere einander entsprechende Flügelgruppen um ein sichtbar hervortretendes Centrum gruppiert hätten. Denn die überwiegende Rücksicht auf das Gleichgewicht der Massen nach ihrer horizontalen Verteilung würde die Idee der vertikalen Spannung im Schmucke des Stereobats, wenn überhaupt, doch nicht zu der ihr gebührenden Geltung kommen lassen.

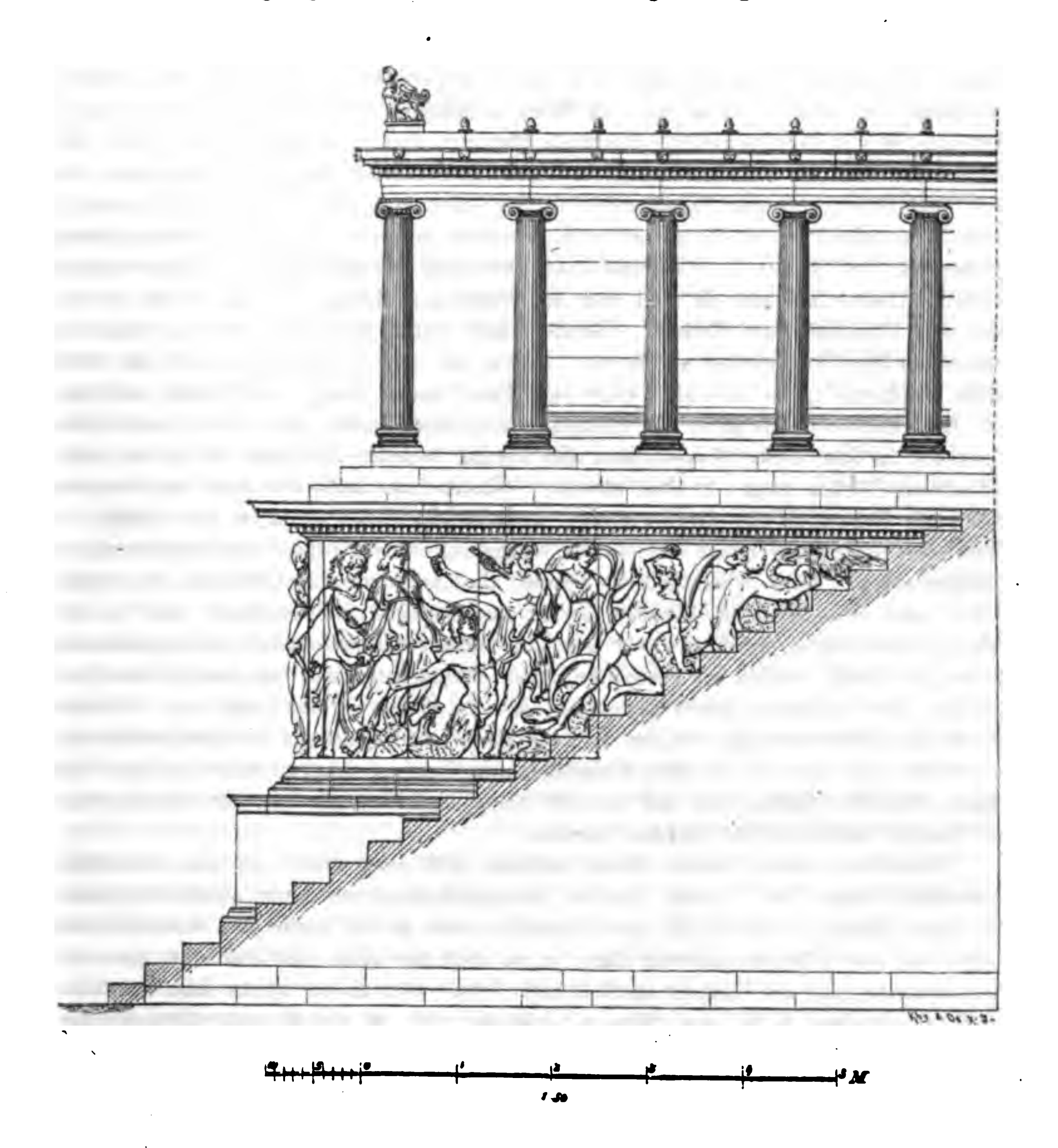
Aber, sagt vielleicht jemand, ist denn in der ununterbrochenen Abfolge von Figuren und Gruppen eine bestimmte Gliederung überhaupt vorhanden, und, wenn vorhanden, ist sie dann in irgend welcher Weise durch dasselbe architektonische Prinzip bedingt, welches wir in der Behandlung des Reliefs nach seiner Höhe als wirksam erkannten? Wir gingen aus von der Gleichmässigkeit der Belastung des Stereobats, und insofern gewiss mit Recht, als der Säulenbau auf der Mitte desselben nicht schwerer lastet als etwa nach den Seiten oder den Flügeln. Und doch herrscht auch hier noch ein Wechsel innerhalb engerer Grenzen, der aber die erste und Grundeigenschaft nicht aufhebt, weil er selbst wieder ein gleichartiger und regel-

mässiger ist: der Wechsel zwischen Säulen und Interkolumnien. Sollte nicht dieser Wechsel auch in der Gliederung des Bilderschmuckes seinen Ausdruck finden? Sollte nicht der schweren Belastung durch die Säulen eine grössere Widerstandsfähigkeit auch auf Seiten der Figuren entsprechen?

Diese Frage, zuerst nur theoretisch gestellt, fand sofort ihre praktische Beantwortung durch einen Blick auf die relativ am besten erhaltene Abteilung des Frieses, die Komposition an der linken Treppenwange. Den drei ersten Säulen entsprechen genau die drei Hauptkämpfer, die man wohl als metrische Arsen gegenüber den zwischen ihnen liegenden Thesen bezeichnen darf. Damit nicht genug, ist der Abschnitt vor der ersten Arsis, der Raum zunächst der Ecke unter den Stufen des Stylobats durch eine Gottheit ausgefüllt, deren räumliche Bedeutung durchaus einer Aufschlagssilbe, einem Auftakt entspricht. Diese Gestalt und die vor ihr kämpfende Göttin sind nach vorwärts, von der Ecke nach innen gewendet; der nächste kämpfende Gott wirft seine gesammte Kraft etwas rückwärts auf seine rechte Seite, wie um der nun folgenden schwereren Belastung durch das Gewicht der Portikuswand einen erhöhten Widerstand entgegenzusetzen. In der dritten Arsis, dem sich verteidigenden Giganten, verkörpert sich in dem Streben sich aufrecht zu erhalten nicht nur die Widerstandskraft nach oben, sondern in dem seitlichen Aufstützen des Kniees und des linken Armes auch der Kampf gegen den seitlichen Druck der Treppe, während in dem immer mehr sich verengenden Raume sein noch energisch mitkämpfender Genosse gewissermassen durch den Seitenschub derselben von der Linie der vierten Säule in das Interkolumnium weggedrängt wird. Weiter aber lehrt uns diese Komposition, in welcher Weise sich aus der Strenge der metrischen Gliederung doch auch wieder eine rhythmische Mannigfaltigkeit entwickeln lässt. Da haben wir unter der ersten, einem Versfusse entsprechenden Säulenweite eine Siegerin und einen Besiegten, unter der zweiten zwei Angreifer, unter der dritten zwei Angegriffene, also eine Dipodie. In dem ersten Gliede stehen Siegerin und Besiegter auf e i n e r Linie von links nach rechs, im zweiten die beistehende Göttin n e b e n dem vorkämpfenden Gotte, der als Auftakt bezeichnete Dämon aber h i n t e r der Göttin. Wiederum im zweiten füllt die beistehende Göttin den Hintergrund, wie die Wand des Portikus den Hintergrund des Interkolumniums, während dem nach der Tiefe wie nach der Seite offenen Eckinterkolumnium der knieende Besiegte entspricht, über dem sich ein leerer Raum befindet, welcher nur durch den rechten Arm des der folgenden Arsis angehörigen Gottes äusserlich ausgefüllt wird.

Die metrische und rhythmische Wechselwirkung zwischen der Säulenstellung und der Disposition der Figuren liegt hier zu Tage und aus dem einfachen architektonischen Prinzip heraus ist in dem engen Raume eine reiche Mannigfaltigkeit von Kombinationen zur Entwickelung gelangt. Dennoch kann das Bedenken entstehen, ob nicht der Wechsel zwischen Arsen und Thesen in fast hundertfacher Wiederholung um den Umkreis des Monumentes herum durch seine Einförmigkeit zu einer unerträglichen Fessel für den Künstler habe werden müssen. In der That, wenn wir unter einem solchen Gesichtspunkte diejenigen Teile der Reliefs überblicken, welche noch jetzt zusammenhängende Reihen bilden, so lässt sich nicht verkennen, dass die Figuren meist weniger eng und gedrängt angeordnet sind, dass ausserdem die Gespanne und die reitenden Gestalten oft für sich allein einen Raum einnehmen, der das Mass einer einfachen Arsis und Thesis überschreitet. Das ist gewiss nicht Zufall; sondern die lang gedehnten Breitseiten erheischen eine andere Gliederung, als die bis

jetzt allein betrachtete Stirnseite, deren Fläche ausserdem durch das Einschneiden der Treppe stark geschmälert wurde. Dazu kommt eine andere Erwägung. Jede Seite des Stereobats bildet zwar eine einheitliche Fläche, aber der Stereobat selbst nicht eine einheitliche Masse: er ist zu einer solchen erst aus einer grossen Zahl von Werkstücken kunstreich gefügt: in der einfachsten und regelmässigsten Weise durch den



Wechsel von Läufern und Bindern. An Rustikabauten aber (ich denke besonders an die bastionartigen Vorsprünge der Unterbauten des Palastes Pitti in Florenz) finden wir oft gewaltige schwellenartige Werkstücke eingefügt, die durch ihre Länge den Eindruck der Festigkeit und der horizontalen Bindung wesentlich verstärken. Also zwei Ursachen, die Ausdehnung der Breitseiten und die Natur ihrer horizontalen Fügung

verbinden sich, um hier für die Gliederung des Figurenschmuckes nicht die einfache Säulenweite massgebend sein zu lassen, sondern die Arsen und Thesen zu längeren Systemen (Kola) zu verbinden, wobei die doppelte Säulenweite, die Dipodie, als Einheitsmass zu vorwiegender Geltung gelangt.

Am deutlichsten lässt sich diese breitere Handhabung des Prinzips an den äusseren Ecken erkennen, wo ja auch an dem Baue selbst die Fügung eine besondere Sorgfalt erfordert. Unter ihnen mögen wir zunächst einmal diejenige ins Auge fassen, welche der vor der Haupt-, d. h. der Treppenseite gerade in der Mitte stehende Beschauer zu seiner Linken hat. In ihren architektonischen Formen stimmt sie mit der Ecke an der Treppenwange durchaus überein; aber in ihrem Verhältnis zum Bau nimmt sie, eben als eine äussere Ecke, eine andere Stelle ein. Der Beschauer wird von dem angenommenen Standpunkte in der Mitte aus, wenn er schräg gegen die linke Ecke schaut, nicht die äusserste Säule allein, sondern auch die danebenstehende zweite als frei in der Luft stehend und ohne den Hintergrund der Hallenwand erblicken. Dadurch lösen sie sich von der Reihe der übrigen los und bilden für sich eine Art künstlerischer Einheit. Gerade unter ihnen erscheint nun im Relief des Stereobats die Göttermutter auf ihrem Löwen, der von der Ecke bis unter die zweite Säule hineinreicht, so dass also auch hier dieser ganze Raum als Einheit aufgefasst ist. Die relative Leichtigkeit der Belastung von oben findet dabei ihren sprechenden Ausdruck in dem freien Ansprengen des Tieres, welches trotzdem die Göttin sicher auf seinem Rücken trägt. In dem obersten Winkel links aber, wo unter den Stylobatstufen die Belastung fast ganz aufhört, schwebt ein Adler leicht in den Lüften. So bildet also diese Ecke einen bestimmten Gegensatz zu der früher betrachteten an der Treppenwange. Man versuche aber einmal, die Löwin mit der Göttin an die letztere Stelle, oder umgekehrt die Figuren an die äussere Ecke zu versetzen, und es wird sofort in die Augen springen, wie jede der beiden Compositionen herausgewachsen ist aus der Stelle, welche sie einnimmt, unter Berücksichtigung des Standpunktes, auf welchen der Beschauer ihnen gegenüber sich zu stellen in der Lage war. Namentlich an der Treppenwange erklärt sich das Enge und Gedrängte in Composition und Rhythmik nicht nur aus der Beschränktheit des Raumes, sondern auch aus dem Umstande, dass die Figuren hier nur aus der Nähe, eigentlich nur von den unteren Stufen der Treppe aus betrachtet werden konnten.

Zwischen diesen beiden Ecken befindet sich eine dritte, an der Aussenseite unmittelbar neben der Treppe. In der Ausschmückung derselben nimmt Amphitrite mit ihrem Gegner (Y) der Breite nach ungefähr eben so viel Raum ein, wie die Göttermutter mit dem Löwen, und wie diese ist sie nach der Mitte (der Halbseite) gewendet, nach welcher auch ihr Gegner zurückweist. Oben aber in der Spitze fehlt der Adler, offenbar weil diese Ecke eine nähere Beziehung nur zu der ihr gegenüberstehenden unmittelbar rechts von der Treppe hatte, wo ebenso wie Amphitrite nach links, Dionysos nach rechts voranstürmt. Dagegen kehrt der Adler wieder an der äusseren Ecke des rechten Flügelbaues, ohne Zweifel um hier einen der Ecke des linken Flügels streng entsprechenden symmetrischen Abschluss zu gewähren. Ausserdem erinnert ein mitkämpfender Hund wenigstens äusserlich an den Löwen der Gegenseite, ohne freilich ihn völlig aufzuwiegen. Bei der Gruppe der Kämpfenden selbst aber ist die ungefähr gleiche Ausdehnung etwa abgerechnet, eine strengere Entsprechung nicht beabsichtigt, ja der Rhythmus der Komposition ist sogar durchaus verändert. In dem Giganten, der nach auswärts drängt, aber oben von der Göttin rückwärts

gerissen und unten durch den Hund zurückgehalten wird, symbolisirt sich in der unteren Hälfte die durch den Druck der Architektur von oben verursachte seitliche Spannung nach aussen, in der oberen dagegen durch das der Vorwärtsbewegung gerade entgegengesetzte Zurückhalten die Spannung nach innen.

Die übrigen drei Seiten des Monumentes entbehren der Gliederung durch den Treppenbau, und der Beschauer ist daher in der Wahl seines Standpunktes weit weniger gebunden; er wird nicht so bestimmt auf die Mitte oder auf die Ecken hingewiesen, sondern bewegt sich gegenüber der langgedehnten, von einem einzigen Punkte kaum zu übersehenden Fläche frei nach rechts, nach links oder gegen die Mitte. Immer aber bilden die Ecken einen äusseren Abschluss, und da hier der Bau, wie schon bemerkt, um fest zusammenzuhalten, einer besonders sorgfältigen Fügung bedarf, so werden wir auch an die Figurenkompositionen ähnliche Forderungen zu stellen berechtigt sein. Dies bewährt sich bei den an die Vorderseite zunächst anstossenden Ecken sogar im Gegenständlichen der Darstellung: als augenfällige Bindeglieder sind in die auf die Göttermutter mit dem Löwen folgenden Gruppen zwei Löwen eingeflochten, und ebenso entsprechen an den entgegengesetzten Ecken zwei grosse Hunde auf der Nebenseite dem einen auf der vorderen. Weiter aber zeigt sich die Entsprechung darin, dass der erste räumliche Abschnitt unter die zweite Säule gelegt ist, wenn auch innerhalb dieser metrischen Einheit gleichzeitig ein Wechsel im Rhythmus erstrebt ist. Denn während an der Südostecke der schlangenfüssige Gigant auf der Vorderseite gewaltsam nach rückwärts gezerrt wird, wendet sich der ihm entsprechende auf der Nebenseite (C) mit dem Oberkörper zu kräftiger Abwehr nach rückwärts und hemmt dadurch für den Augenblick das Voranstürmen seiner Gegnerin Hekate, so dass also das Verhältnis der sich bekämpfenden Kräfte gerade umgekehrt wird und doch beide Male die ganze Handlung nach rückwärts drängt, wie um dem nun beginnenden grösseren Drucke von oben gegen die Ecke einen energischen Widerstand zu leisten. Fast noch eigentümlicher symbolisiert sich der Widerstreit der gegen die Ecken wirksamen statischen Kräfte an der Westseite, wo dem nach innen ansprengenden Löwen ein gestürzter Gigant den linken Fuss in die Weiche stemmt: ein sprechendes Bild der Ausgleichung von Druck und Gegendruck.

Es scheint nicht angemessen, schon jetzt, wenigstens an dieser Stelle auf weitere Untersuchungen im Einzelnen namentlich über die Längenseiten einzugehen. Es ist bisher noch nicht gelungen, grössere Reihen von Gruppen ganz ohne Lücken so zusammenzuordnen, dass sich der aus der Weite der Intercolumien gewonnene Massstab schlechthin für die Prüfung ihrer Gliederung verwerten liesse. Selbst eine einigermassen genaue Messung der einzelnen Platten vermag hier noch nicht zum Ziele zu führen: es müsste zum mindesten die Möglichkeit geboten sein, während der Untersuchung jeden Augenblick zu den Originalen zurückzukehren und die Messungen je nach Bedürfnis zu wiederholen. Beruhen aber die hier aufgestellten Gesichtspunkte auf einer richtigen Grundanschauung, so werden sie bei der Ordnung selbst und bei einer definitiven Aufstellung nicht wohl ausser Acht gelassen werden dürfen: sie mögen z. B. für die Berechnung kleinerer Lücken sich nützlich erweisen, während jeder Fortschritt im Einzelnen vielleicht wieder zur Aufstellung neuer Gesichtspunkte führen wird. So lässt sich z. B. im Augenblick noch nicht absehen, ob nicht der Vergleich mit Versfüssen, metrischen Längen und Kürzen eine noch weitere Anwendung auf gewisse Einschnitte in der Komposition der Gruppen gestattet, die in ihrer Bedeutung etwa den Caesuren innerhalb eines Verses entsprechen dürften. Und

ebenso wird es sich vielleicht später einmal auf bestimmte Gründe zurückführen lassen, dass die beiden grossen Gruppen des Zeus und der Athene, die wir uns gern etwa in der Mitte der Ostseite denken möchten, sich nicht um einen sichtbaren Mittelpunkt ordnen, sondern in divergierender Richtung auseinandergehen, während umgekehrt die aufrechtstehende Ringergruppe des löwenköpfigen Giganten nicht ungeeignet erscheinen dürfte, um als eine Art Mittelpunkt für andere sie umgebende Gruppen zu dienen.

Hier muss also Manches der Zukunft anheimgestellt bleiben. Schon jetzt aber lässt sich die Bedeutung des tektonischen Prinzips auch für die vertikale Gliederung der Komposition nachweisen. Von einer solchen ist z. B. beim Parthenonfries eigentlich gar nicht die Rede. Die Gestalten ordnen sich die eine nach der andern, und auf der Hälfte der beiden Langseiten finden wir in dem unteren Drittel der Komposition nichts als Hunderte von Pferdebeinen. Am Friese des Maussoleums begegnen wir am Boden hin und wieder einem ausgestreckten Toten; aber dem Charakter des Reliefs entsprechend dienen sie mehr zur linearen Verknüpfung der Gruppen, als dass sie durch ihre körperliche Masse wirken sollten. Auch an dem grösseren Friese des Nereidenmonumentes, obwohl er voller komponirt ist, zeigt sich doch in dieser Beziehung keine prinzipielle Veränderung. Dagegen ist bei den pergamenischen Reliefs die Verteilung der Massen von unten nach oben keineswegs indifferent, sondern mit Bewusstsein ungleichmässig. Von den Giganten lasten nicht wenige schon wegen ihrer Schlangenfüssigkeit weit schwerer als andere menschliche Wesen mit dem ganzen Gewicht ihrer Körper auf ihrem mütterlichen Elemente, der Erde. Andere liegen tot oder verwundet am Boden oder versuchen nur mühsam sich aufzurichten. Hier unten kämpfen auch der eine Löwe und die drei Hunde, und endlich füllt sich der untere Raum noch durch die langen Gewänder nicht nur der Frauen, sondern auch des Zeus und anderer männlicher Gestalten. Im Gegensatz hierzu macht der obere Teil des Reliefs zwar nirgends den Eindruck der Leere; aber was ihn anfüllt, das sind die leichten nach oben emporgerichteten Flügel der Giganten und der Nike, die schwebenden Adler, die in lebendigster Handlung ausgestreckten und erhobenen Arme: Alles Dinge, welche die Entwickelung einer reichen Fülle von Linien und Flächen begünstigen, aber durch ihre Leichtigkeit den vollsten Gegensatz zu den unten auf dem Boden lastenden Massen bilden. Also auch hier tritt uns in den Figurenkompositionen der tektonische Gedanke der nach unten zunehmenden Belastung und des Emporstrebens und Emporwachsens von unten nach oben wieder in voller Deutlichkeit entgegen; und wenn wir uns dieses Verhältnisses nicht sofort in vollem Umfange bewusst werden, so liegt der Grund wohl nur in dem Umstande, dass die ganze Kompositionsweise zunächst noch mehr aus dem Inhalte der Darstellung als aus dem Raume herausgewachsen scheint, dass also hier tektonisches Prinzip und Inhalt sich nicht nur gegenseitig bedingen, sondern bis zur vollständigen Deckung in einander greifen.

Diese letzten Bemerkungen leiten uns aber zu einem neuen Gebiete von Betrachtungen über, zu dem Verhältnis von Form und Gedanke, die sich zwar dem Begriffe nach von einander trennen lassen, aber nach einem Worte Welckers „in geheimnisvoller Tiefe" bis zur Einheit mit einander verbunden sind.

Wir haben bisher die Figurenkompositionen nach ihrem tektonischen Zwecke untersucht. Aber sie sind zusammengesetzt nicht nur aus lebendigen Geschöpfen, die etwa wie Tiere in friesartigen Zusammenstellungen sich einfach den architektonischen

Linien unterordnen, sondern aus menschlichen Gestalten, welche in bewegter Handlung einen bestimmten mythologisch-poetischen Inhalt künstlerisch gestalten sollen. Durfte nun der Künstler mit diesem Inhalte frei und ohne Schranken schalten und walten? Blicken wir auf die lebendige, ja oft wilde Energie der Handlung in den einzelnen Gruppen, so möchte man geneigt sein diese Frage zu bejahen. Und doch war der Künstler auch hier gebunden durch die architektonischen Grundbedingungen des Ganzen, gebunden freilich durch die Schranken des Gesetzes, frei aber innerhalb dieser Schranken. Die Einheitlichkeit des Raumes verlangte einen einheitlichen Gegenstand. Dieser Forderung unterwarf sich der Künstler; aber frei wählte er; und schwerlich hätte er eine passendere Wahl treffen können, als die Gigantomachie, ein einheitliches Thema, welches eine Entwickelung zur grössten Mannigfaltigkeit gestattete. Weiter aber durfte das mechanisch architektonische Gleichgewicht der Massen nicht gestört werden durch eine Ungleichartigkeit des geistigen Inhaltes. Wie also vom tektonischen Standpunkte aus eine centrale Komposition nicht zulässig war, so durfte auch geistig nicht ein einziger Mittelpunkt das Ganze in der Weise beherrschen, dass sich alles ihm untergeordnet, nur auf auf ihn bezogen hätte. Deshalb bildet Zeus wohl die Hauptfigur einer etwas grösseren Gruppe, aber keineswegs den Mittelpunkt auch nur einer der vier Seiten der Ara. Er erscheint unruhig, in lebhafter Erregung: denn die Ruhe, die sonst seiner Majestät eine höhere Würde verleiht, würde den geistigen Rhythmus, die allgemeine Stimmung unterbrechen. Die ganze Gruppe durfte nicht einmal die benachbarte, zu ihr in bestimmter Beziehung stehende der Athene an geistiger Bedeutung überragen; und so ist, um gegenüber der gewaltigen Kraft des Zeus das Gleichgewicht herzustellen, der Gestalt der Athene die auf sie zuschwebende Nike wie zur Verstärkung ihres Ansehens beigegeben. Aber auch hinsichtlich des ethischen Gehaltes, der Seelenstimmung, des Empfindungslebens, muss sich jede kleinere Gruppe, jede einzelne Figur dem allgemeinen Gesetz, dem allgemeinen Grundton unterordnen. Es muss äusserlich betrachtet in hohem Masse auffällig erscheinen, aber es ist Thatsache, dass zwischen den einzelnen Gestalten, seien es Götter oder seien es Giganten, sich nirgends eine innere Beziehung, ein Zeichen, sagen wir einmal, rein menschlicher Teilnahme, nirgends auch ein Ausdruck reinen Seelenschmerzes zeigt. Indessen versuchen wir nur einmal in diese Kompositionen eine Gestalt von dem hochtragischen Pathos des Laokoon, eine Gruppe wie die des sein Weib und dann sich selbst tötenden Galliers oder auch nur den sterbenden Fechter in der hoffnungslosen Entsagung seines Schmerzes zu setzen: wir finden keinen Platz für sie. Sie würden uns zu sehr an eine Stelle fesseln, und damit wäre das Gleichgewicht gestört. So fällt z. B. die Gestalt des in seiner Haltung an den sterbenden Fechter erinnernden Gefallenen zu Füssen des Apollo eigentlich aus der allgemeinen Stimmung des Ganzen heraus. Im wilden Kampfgewühle ist für gewisse Arten des Empfindens und Fühlens kein Raum; hier aber befinden wir uns eben noch mitten in diesem Kampfe, dem Kampfe entfesselter Kraft wilder elementarer Mächte, die von den höheren Mächten des Lichtes und des Geistes in ihre Schranken zurückgewiesen und vernichtet werden. Und dieser Kampf ist nur der künstlerische Ausdruck der in dem Baue selbst, welchen er schmückt, wirkenden statisch-mechanischen Kräfte des Druckes und Gegendruckes.

Die Reliefs der Ara erscheinen hiernach in einem durchaus veränderten Lichte. Es springt in die Augen, dass sie mit Werken von der Art des Laokoon durchaus nicht auf eine und dieselbe Linie gestellt werden dürfen. Das sind durchaus freie

Schöpfungen, die jede an und für sich als selbständiges Kunstwerk dastehen. Bei ihnen ist der Künstler nicht nur frei in der Wahl seines Gegenstandes, er ist auch nicht gebunden in der Wahl der Form, der künstlerischen Ausgestaltung der Idee. Nur aus der Idee heraus soll er die entsprechende künstlerische Form der Darstellung finden, und diese Idee wiederum soll bis in die feinsten Spitzen hinein das Ganze durchdringen. Die pergamenischen Skulpturen haben von vornherein die Aufgabe, einem bestimmten Zwecke zu dienen; es ist also bei ihrer Beurteilung nicht ein absoluter, sondern ein relativer durch diesen Zweck bestimmter Massstab anzulegen. Die erste Forderung ist die Erfüllung dieses Zweckes, und erst nach dessen Erfüllung dürfen andere Forderungen in Betracht gezogen werden. Trotz der Ausführung in überlebensgrossem Massstabe fallen also die Reliefs der Gigantomachie unter den Gesichtspunkt der tektonisch-dekorativen Kunst.

Um uns die Bedeutung dieses Gesichtspunktes klar zu machen versetzen wir uns einmal mit einem starken Sprunge rückwärts in die Zeit der Anfänge der griechischen Kunst. Dort begegnen wir der Beschreibung des homerischen Schildes als des ältesten uns bekannten umfangreichen Werkes einer noch durchaus dekorativen Kunst, in welchem die Grundprinzipien derselben in stärkster Weise hervortreten. Das Erste, die fest gegebene Grundlage, bildet hier der Raum, dessen Gliederung gewissermassen organisch aus der Form und der Fügung des Schildes selbst herauswächst. Das Zweite ist der Gedanke, die der künstlerischen Ausschmückung zu Grunde liegende poetische Idee, die sich auf der gegebenen Gliederung des Raumes entfaltet und gerade so aus dieser herauswächst, wie diese selbst aus den tektonischen Bedingungen des Schildes, so dass sich beides zu einer untrennbaren Einheit verbindet und man zweifeln könnte, was früher dagewesen, der gegebene Raum oder die künstlerische Idee, die sich den Raum erst für ihre Zwecke geschaffen habe. Die Ausführung des Einzelnen tritt dagegen in den Hintergrund. Ja wenn man einerseits an dieser Idee, einer Darstellung des Alls und des gesammten Erdenlebens, als einer zu weiten und zu umfassenden Anstoss genommen hat, wenn wir andererseits die Empfindung haben, dass die neueren Versuche einer Rekonstruktion fast überall an Ueberladung leiden, so möchte man glauben, dass eine Durchbildung des Einzelnen mit allen Mitteln einer vollendeten Kunst dem Beschauer zu viel zumute. Es scheint vielmehr, dass der Reichtum der Idee zu voller Geltung nur bei einer Beschränkung in der Ausführung zu gelangen vermöge, wie sie gerade der noch nicht entwickelten ältesten Kunst eigen ist, welche sich begnügt, durch Gestalten von kindlich einfachster, aber scharf ausgeprägter Schematisierung in Stellung und Bewegung eine Handlung und durch die Handlung einen Gedanken mehr andeutend, aber dennoch klar auszudrücken, ohne unsere Aufmerksamkeit durch eine zu sehr ins Einzelne gehende Ausführung von der Hauptsache abzulenken.

Auf der Höhe der griechischen Kunst steht der Fries des Parthenon, entstanden unter wesentlich andern Bedingungen als der Schild des Achilles und die pergamenische Ara, aber in hervorragendem Masse ein Werk dekorativer Kunst. Auch hier ist das zuerst Gegebene der Raum nach seiner Gliederung in Vorder-, Rück- und Nebenseiten, die untereinander nicht gleichwertig doch zugleich zu einer Einheit zusammengefasst sind. Das Zweite ist wiederum der Gedanke, die Idee des Ganzen, die sich nicht etwa nur in, sondern aus dem Raume heraus, hier sogar aus der Besonderheit der Lage des Tempels von der Rückseite nach der Vorderseite zu entwickelt. Die Ausführung ist allerdings eine der höchsten Blüte der Kunst entsprechende; und doch

gilt auch hier, wie vom Schilde, dass sie dem Gedanken untergeordnet ist und, für sich betrachtet, dem Beschauer nicht zu viel zumutet. Sehen wir von den absichtlich gelockerten Reitergruppen der Rückseite als der Einleitung zum Hauptthema ab, die in ihrer Zerstreutheit eine Unterordnung unter einen einheitlichen Gedanken nicht darbieten, sondern recht absichtlich erst suchen lassen, so bewundern wir zunächst den Reiterzug, der auf jeder der beiden Langseiten etwa die Hälfte des Raumes einnimmt. Er bildet eine grosse Masse, nur leicht, wie eine Melodie durch den Takt, in Rotten getheilt. Diese Gliederung genügt für die Ordnung des Ganzen, eine Ordnung, deren Strenge ausserdem rhythmisch gemildert wird durch freie Variationen im Einzelnen, welche nie die Schranken dieser Ordnung durchbrechen, nie unser Interesse über das, was die Natur des Zuges bildet, hinaus in Anspruch nehmen. Diese Gleichmässigkeit, diese Zurückhaltung durchdringt aber, wie den Reiterzug, so das Ganze, nicht bloss den Zug der Wagen, der Fussgänger, der verschiedenen bei dem Opferzuge Bediensteten: selbst die Götterversammlung fällt nicht heraus aus der Stimmung des Ganzen, und auch innerhalb dieser Versammlung beansprucht kein Einzelner ein unbedingtes Uebergewicht; selbst Zeus ist nur der erste unter seines Gleichen. Das liegt nicht etwa in der Sache, im Thema, sondern in der Auffassung des Themas für den besonderen Zweck. Der Künstler verzichtet freiwillig darauf, alle Schönheiten im Einzelnen zu entwickeln, die sich bei voller Freiheit aus dem Thema entwickeln liessen; er begnügt sich mit denen, welche der dekorative Zweck verträgt. Gerade dadurch aber, dass uns nichts stört, nichts überwiegend in Anspruch nimmt und doch unser Interesse von Anfang bis zu Ende wach erhalten wird, ist dieser dekorative Zweck im höchsten Sinne erfüllt.

Die pergamenische Ara führt uns an das Ende der griechischen Kunstentwicklung; aber auch hier ist noch immer das zuerst Gegebene der Raum, und zwar nicht eine einfache ebene Fläche, die künstlerisch angefüllt oder, wie am Parthenon die ursprüngliche Triglyphengliederung, wie mit einem schmuckreichen Teppich zugedeckt werden soll, sondern die äussere Fläche eines struktiven Körpers, in deren Ausschmückung die innere Natur dieses Körpers, die in demselben wirkenden statischen und mechanischen Kräfte zum Ausdruck gelangen sollen. In der Erfüllung dieser Aufgabe, der Lösung dieses in erster Linie architektonischen Problems zeigt sich der Künstler (denn diesen Teil der Erfindung werden wir doch nur auf einen einzigen Künstler zurückführen dürfen) als den Geistern der besten Zeit durchaus congenial und ebenbürtig. Aus den tiefsten Grundanschauungen der griechischen Kunst heraus wird er der neuen Aufgabe gerecht; und namentlich die ganz neue Art der Reliefbehandlung ist eine hervorragende That griechischen Künstlergeistes. Das Zweite ist auch hier noch immer der Gedanke, die Wahl des Gegenstandes, der sich mit der architektonischen Aufgabe deckt und aus ihr herauswächst: der Kampf und Widerstreit, die Bändigung der elementaren Kräfte durch die Mächte einer höheren Intelligenz als Versinnbildlichung der in der Materie ruhenden, aber durch das Gesetz gebundenen Kräfte. Auch diese zweite Forderung ist mit dem vollen Masse echter Genialität und Originalität erfüllt.

Ich darf wohl behaupten, dass man an diese gegenseitige Durchdringung von Bauwerk und Bildwerk bisher kaum gedacht, dass sich wenigstens noch niemand von derselben bestimmte Rechenschaft abgelegt hat. Darum war aber doch das Verhältnis selbst bisher schon immer vorhanden. Als ich früher einmal (bei H. Grimm über Künstler und Kunstwerke II) den Nachweis zu liefern unternahm, dass die Komposition

der Wandgemälde Raphaels im Vatikan auf das Innigste verwachsen sei mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur und der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, musste ich darauf hinweisen, dass dasjenige Verdienst, welches Raphael wie keinen andren der Neueren den Künstlern des Altertums als ebenbürtig an die Seite stellt, auf der Beobachtung eben dieser ewigen und unabänderlichen Gesetze beruhe, die von den Forderungen der besonderen malerischen Aufgabe unabhängig schon durch die äusseren Bedingungen, unter denen diese Schöpfungen entstanden, Erfüllung heischten. „Wir empfinden sofort und ohne bewusstes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne welche wahrer Genuss nicht denkbar ist." So glaube ich behaupten zu dürfen, dass jene Wechselbeziehungen zwischen Bau- und Bildwerk auch bei den pergamenischen Skulpturen schon bisher unbewusst auf den Beschauer gewirkt haben, dass das unbewusste Gefühl, es sei hier ein grosses Problem nach seinen Grundvoraussetzungen mit genialem Blicke gelöst, jene innere Beruhigung und Befriedigung erzeugt habe, die in der hohen Bewunderung dieser Skulpturen so vielfachen Ausdruck gefunden hat.

Mit dieser Wirkung hängt es aber offenbar zusammen, dass der Beschauer ebenso unbewusst gewisse Anforderungen, die er an Werke anderer Art zu stellen gewohnt ist, hier gar nicht erhebt. Dahin gehört, dass, obwohl der Zweck des gesammten Baues, sowie der Gegenstand der Darstellung selbst ein religiöser ist, doch das Fehlen eines spezifisch religiösen Elementes, auf welches oben ausführlich hingewiesen wurde, gar nicht empfunden wird. Wir verlangen nicht eine Verherrlichung des einen oder des anderen Gottes, wo alle, ein jeder nach seiner Kraft und der besonderen Art der Bewaffnung in Anspruch genommen wird, wo sie alle als eine einzige einheitliche Potenz gegen eine andere, mit gleichen Ansprüchen auftretende Potenz im Kampfe begriffen sind. Um uns hierüber noch klarer zu werden, setzen wir einmal unter den gleichen architektonischen Bedingungen an die Stelle der Gigantomachie eine Hunnenschlacht oder etwa den Vernichtungskampf der christlichen Civilisation gegen den Islam, und fragen uns, ob darin wohl einzelne hervorragende Heldenabenteuer oder noch so schöne, menschlich rührende Züge und Episoden, wie etwa die Fortschaffung, Pflege der Verwundeten oder Totenklage einen passenden Platz finden dürften? Sie würden uns mehr zerstreuen und verwirren und von der welthistorischen Bedeutung des Ganzen abziehen.

So müssen wir schliesslich anerkennen, dass die Künstler sich von einem innerlich vollkommen berechtigten Empfinden haben leiten lassen, wenn sie das gesammte psychologische Element in den Hintergrund drängten und in der Entwickelung des Themas den Kampf als Kampf in der Mannigfaltigkeit seiner materiellen Phasen in den Vordergrund stellten.

Sind damit die Grundbedingungen einer tektonisch dekorativen Kunst erfüllt, so durfte nun allerdings in der technisch-künstlerischen Ausführung des Einzelnen den mannigfach veränderten Bedingungen, wie sie durch die Anschauungen der Zeit und andere Verhältnisse gegeben waren, entsprechende Rechnung getragen werden. Nur sollen wir uns dieser Grenzen bewusst bleiben und uns nicht durch den äusseren Glanz der Darstellung verleiten lassen, diese Arbeiten über andere zu erheben, welche, unter ganz verschiedenen Voraussetzungen entstanden, auch anderen und zum Teil höheren Anforderungen entsprechen. Wollen wir einmal vergleichen, so mögen wir

vielmehr unsern Blick von der vorhergehenden griechischen Kunst ab und auf die Kunst anderer Völker und Zeiten hinlenken und uns fragen, welchen Erscheinungen wir dort allerdings nicht unter durchaus entsprechenden, aber doch annähernd analogen Verhältnissen begegnen.

Nur zwölf Jahre nach Raphaels frühzeitigem Tode begann sein bedeutendster Schüler Giulio Romano zu Mantua im Palazzo del Tè den Sturz der Giganten zu malen, also denselben Gegenstand, welchen die Pergamener plastisch ausführten. Indem es der Zufall fügte, dass ich wenige Tage nach meiner ersten Bekanntschaft mit diesen Skulpturen auch ihr malerisches Gegenstück zu betrachten Gelegenheit hatte, musste mir eine vielfache Verwandtschaft zwischen beiden Werken besonders lebendig vor Augen treten. Beide gehören einer Entwickelung der Kunst zweier ververschiedener Völker und Zeiten an, die ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Beide befinden sich im Vollbesitze aller Mittel der Kunst und sind verwandt in dem Bestreben, mit Hülfe dieser Mittel alles Frühere zu überbieten, freilich nicht in der Tiefe geistiger Auffassung, aber doch in äusserer Grossartigkeit, in der Steigerung gewaltiger Kraftentwickelung, in der rhetorischen Wirkung, in der Virtuosität der Ausführung. Beiden endlich ist gemeinsam, dass sie an einen gegebenen Raum gebunden und im Zusammenhange mit demselben entstanden sind. Um so lehrreicher sind nun aber die Verschiedenheiten, die sich in der Auflassung der antiken und der modernen Kunst herausstellen. Dass Giulio Romano von der antiken Tradition abweicht, indem er Zeus allein seinen Blitz schleudern lässt und die gewaltige Macht des Gottes dadurch zu veranschaulichen strebt, dass die anderen Götter, selbst Athene nicht ausgenommen, vor Schrecken scheu zurückweichen, kommt hier weniger in Betracht. Wenn aber der antike Künstler nur einmal, bei der Darstellung des stiernackigen Giganten, sich auf der bedenklichen Grenze bewegt, welche die künstlerische Auffassung einer gewaltigen elementaren Naturkraft von der einer wilden Brutalität scheidet, so lässt sich nicht leugnen, dass Giulio Romano bei seiner Darstellung der Giganten in formal-künstlerischer wie ideeller Auffassung die Grenzen stark überschritten hat und in derbe Plumpheit der Form und roheste Wildheit im Ausdruck verfallen ist. Noch charakteristischer ist es endlich, dass er in dem Zimmer, welches er auszumalen hatte, Fenster vermauern, die Ecken abrunden, an Thür- und Fensteröffnungen unregelmässige Steinmassen einfügen liess, als solle mit den Giganten auch die Erde in ihren Grundvesten erschüttert erscheinen und zusammenstürzen. Gerade darin tritt ein tief innerlicher Gegensatz zur Auffassung der antiken Kunst deutlich zu Tage. Während die Bildwerke der Ara nur innerhalb der Bedingungen des gegebenen Raumes existieren, wird von Giulio Romano der architektonische Raum gewissermassen vernichtet, um einer durchaus willkürlichen Phantasie um so freier die Zügel schiessen zu lassen.

Man wird vielleicht in solchen Uebertreibungen nur die subjektive Verirrung eines einzelnen Künstlers erkennen wollen. Aber auch diese giebt doch ein Anzeichen dafür ab, dass die Bande des Classicismus bereits gelöst waren; und wenn später die eklektische Schule der Bologneser noch einmal zu grösserer Mässigung zurückkehrt, so bewahren doch die allgemeinen Tendenzen, das Streben nach Kolossalität, nach Darlegung der ausgebreitetsten technischen und formalen Kenntnissse, so wie eines rhetorisch gesteigerten Pathos auch bei ihnen ihre volle Geltung. Gehen wir aber noch weiter herab, so finden wir Werke, wie das Deckengemälde der Kirche S. Ignazio in Rom von dem Jesuiten Pozzi: selbst hier noch müssen wir die Virtuosität der Technik,

der Zeichnung, überhaupt des künstlerischen Machwerks in hohem Grade bewundern. Aber es ist charakteristisch, dass gerade eine besondere Art künstlerischen Wissens, eine seltene Kenntnis der Perspektive von den mathematisch tektonischen Prinzipien abführt und dazu dient, alles einfach Natürliche in Stellungen und Bewegungen zu meiden, die Gestalten von einem nach eigenem Belieben gewählten Augenpunkte aus in den gekünsteltsten, gewaltsamsten und abenteuerlichsten Stellungen zu zeigen, den gegebenen Raum des Gewölbes vollständig zu negiren und in ein unbegrenztes, über dem Schiffe der Kirche gewissermassen offenes Himmelsgewölbe aufzulösen.

Werke solcher Art lassen sich mit der Gigantomachie kaum noch vergleichen: was ihnen etwa noch gemeinsam ist, tritt gegenüber den Verschiedenheiten, welche sie von einander trennen, durchaus in den Hintergrund. In der That bringt uns die Hinweisung auf die Werke der Neuzeit den Gegensatz zwischen antiker und neuerer Kunst zum vollsten Bewusstsein; und die Gigantomachie tritt dadurch als ein noch durchaus griechisches Werk in die vorteilhafteste Beleuchtung. Ja die Strenge der Kritik, welche wir an ihr bei der analytischen Prüfung ausgeübt haben, wird in einem wesentlich gemilderten Lichte erscheinen, wenn wir uns jetzt erinnern, dass dieser griechische Grundcharakter in den bisherigen Erörterungen nirgends in Zweifel gezogen wurde, vielmehr überall die Voraussetzung der Beurteilung bildete. Dass innerhalb dieser Begrenzung der höchste Massstab angelegt wurde, geschah keineswegs nur um zu loben oder zu tadeln, sondern um die einzelnen Erscheinungen nach ihrem inneren Wesen zu begreifen und als notwendig in dem Entwickelungsgange der griechischen Kunst nachzuweisen. Hierbei durfte allerdings eine Gleichstellung mit der Kunst der voralexandrinischen Zeit selbstverständlich als ausgeschlossen betrachtet werden. Es konnte sich also im wesentlichen nur um das Verhältnis zur „alexandrinischen" Zeit handeln, die wir uns schon längst als die hellenistische der klassisch-hellenischen gegenüberzustellen gewöhnt hatten. Wie in Literatur und Poesie, so war dieselbe auch in der Kunst durch ein gewaltiges Wissen und Können charakterisiert, das uns aber in den bisher bekannten Werken nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel zu einem höheren Zweck entgegentrat, sei es, dass in den historischen Skulpturen die für das Griechentum entscheidenden Kämpfe mit eindringlichster Wahrheit geschildert, sei es dass durch die Darstellung des tragischen Geschickes eines Laokoon das menschliche Gemüt in seinen Tiefen erschüttert und durch Furcht und Mitleid gereinigt und geläutert werden sollte. Damit schien das letzte Ziel der Plastik erreicht, über welches hinaus eine noch höhere Anspannung zur Vernichtung ihres eigenen Wesens hätte führen müssen. Als nun durch die Entdeckung der Gigantomachie das Material der Forschung eine bedeutende Bereicherung erfuhr, musste sich natürlich zuerst die Frage aufdrängen, wie weit durch dieselbe unsere bisherigen Anschauungen ihre Bestätigung finden oder einer Berichtigung bedürfen möchten. Die zu diesem Behufe unternommene eingehende Prüfung gelangte zu dem Ergebnis, dass in der Gigantomachie eine Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen, ein Ueberbieten des gewaltigen dramatischen Pathos nicht gefunden werden konnte. Ebenso hatte die Durchbildung der Form, insofern sie überwiegend die Trägerin eines individuellen Ausdrucks oder einer historischen Charakteristik sein soll, keine weitere Verfeinerung oder Verschärfung erfahren. Vom Standpunkte der historischen Betrachtung liegt hierin keineswegs ein Tadel. Im Gegenteil, wenn wir in einem vereinzelten Versuche, wie der Bildung des stiernackigen Giganten die Gefahren der Uebertreibung nur zu klar erkennen, müssen wir es den Künstlern

sogar zum Lobe anrechnen, dass sie im Ganzen das Ueberschreiten gewisser Grenzen vermieden haben, welche unfehlbar zur Ausartung hätten führen müssen. Ueberhaupt erkannten wir, dass diese jüngere Kunstrichtung keineswegs die Fortsetzung der älteren pergamenischen, so wenig wie der rhodischen bildete oder auch nur bilden wollte. Es ergab sich mit anderen Worten nicht nur die Berechtigung, sondern die Notwendigkeit, die Kunst des dritten Jahrhunderts bestimmt von der in der ersten Hälfte des zweiten zu scheiden.

Werfen wir jetzt aber auch einen kurzen Blick auf die unmittelbar nach folgende Zeit! Ein halbes Jahrhundert später stehen wir mitten in der ausgesprochensten „Renaissance", die zwar erst durch den Einfluss Roms zu voller Entwickelung gelangt war, aber mit ihren Wurzeln in eine weit frühere Zeit hinaufreicht. Schon im dritten Jahrhundert war den neuen Bestrebungen der Asiaten gegenüber die im engeren Sinne religiöse Kunst in den Hintergrund getreten. Was man an Tempelbildern für neugegründete Heiligtümer nötig hatte, fand in mehr oder weniger engem Anschlusse an die bereits festgestellten Ideale seine Befriedigung. Haben doch dafür auch die Ausgrabungen von Pergamos einen neuen Beleg geliefert in dem kolossalen Athenetorso, der, ich kann im Augenblicke nicht entscheiden, ob sein Vorbild oder sein Seitenstück in dem seit lange bekannten Marmor der École des beaux arts in Paris hat, unbestritten einer Erfindung aus der Zeit des Phidias. So liegt denn für jene griechisch-römische Renaissance das eigentlich Bezeichnende in dem Verzicht auf das eigene poetisch-künstlerische Schaffen: wo es sich nicht um einfaches Kopieren handelt, bleibt höchstens noch für ein etwas freieres „Reproduzieren" Raum übrig.

Dass die jüngere pergamenische Kunst zu dieser Renaissance in keinen Beziehungen steht, bedarf keines Beweises. Zwar hat man behauptet, dass sie nicht verschmäht habe, den älteren Formenvorrat der Plastik auszunutzen, ja dass man in dem ganzen Friese ein wahres Repertorium klassischer Motive voraussetzen dürfe. Das mag zugegeben werden, so weit es sich um Reminiscenzen, einzelne Motive handelt. Entlehnte doch auch die gleichzeitige Rhetorik den grössten Teil ihrer Phraseologie, ihrer Figuren und Wendungen den Mustern der klassischen Zeit. Ebenso konnte die Kunst als Erbin einer reichen Vergangenheit nicht umhin, die Schätze dieser Erbschaft zu benutzen und zu verwerten; aber sie vermied ein förmliches Uebertragen älterer Vorbilder, welches nicht nur die eigene Freiheit beeinträchtigt haben würde, sondern auch von vorn herein sich mit der neuen Art der Behandlung des Hochreliefs nicht wohl hätte in Einklang bringen lassen: selbst ein entlehntes Motiv bedurfte vielfacher Umgestaltungen, um es in seiner neuen Verwendung dem Ganzen auch nur äusserlich harmonisch einzuordnen.

Die jüngere pergamenische Kunst bildet also nicht die Fortsetzung der älteren, ist aber eben so wenig die Vorläuferin der Renaissance. Nur in einem noch weiteren Zusammenhange lässt sich ihr Wesen richtig verstehen, wenn wir nämlich die gesamte Entwickelung der griechischen Kunst einem Kreislaufe vergleichen, der sich in diesen Werken vollendet. Wie schon oben bemerkt, trug die griechische Kunst in ihren Anfängen einen durchaus dekorativen Charakter; aber sie entwickelte sich auf der Grundlage streng tektonischer Prinzipien, die, je geringer noch die Fähigkeit künstlerischen Ausdrucks war, um so mehr die ganze Ausführung oft bis in das Einzelste hinein beherrschten. Als sodann die Kunst das Studium der Formen in dem Masse bewältigt hatte, dass sie in voller Freiheit durch dieselben die höchsten Ideen des

Griechentums künstlerisch zu gestalten und zu verkörpern im Stande war, da treten jene Prinzipien zwar äusserlich mehr in den Hintergrund, aber sie wirken halb im Stillen und innerlich noch immer fort, indem die Kunst, durch ihre Hülfe zur Freiheit erzogen, ihre Bedeutung als die eines regelnden Elementes willig anerkennt, und die höchste Blüte beruht eben darauf, dass nicht nur der geistige Inhalt und dessen körperliche Darstellung, sondern auch die formalen Grundlagen künstlerischer Gestaltung sich vollständig die Wage halten und zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Diese Einheit musste sich lockern, sobald die Meisterschaft in der Beherrschung der künstlerischen Mittel über das durch den Inhalt bedingte Mass für sich selbst Ansprüche zu erheben begann. Man suchte denselben anfangs zu begegnen, indem man ihnen mit einer Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen entgegen kam: das höchste dramatische Pathos fängt an, nicht mehr Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Darlegung höchster formaler Meisterschaft zu werden. Aber auch hier musste sich der Kreis der Ideen, denen die Kunst auf diesem Gebiete Gestalt zu verleihen berufen war, nach und nach erschöpfen, und immer mehr richtete sich das Augenmerk von der Grösse und Tiefe weg zu dem Ausserordentlichen der äusseren Erscheinung. Wir erkannten das Abschüssige dieser Bahn bei einer Vergleichung des farnesischen Stieres mit dem Laokoon; und ebenso mussten wir bei der Gigantomachie an die Erzeugnisse einer epideiktischen Beredsamkeit erinnern, bei welcher der sachliche Inhalt nur bestimmt schien, als Unterlage für eine glänzende Darlegung rhetorischer Kunst zu dienen. Nicht auf den ethisch-religiösen Gehalt der Gigantomachie richteten die Künstler ihr Hauptaugenmerk, sondern sie benutzten nur die reiche Fülle lebendiger und bewegter Situationen, welche das Thema darbot, um eine grosse dekorative Aufgabe mit allem Glanze künstlerischer Rhetorik zu lösen. Wenn trotzdem die griechische Kunst an diesem entscheidenden Wendepunkte vor den Auswüchsen subjektiver Willkür, vor Zucht- und Schrankenlosigkeit bewahrt blieb, wie sie uns in den Werken der neueren Kunst entgegentrat, so verdankte sie dies einem konservativen Zuge, der sich in ihrer ganzen Geschichte nie ganz verleugnet hatte. Sie erinnerte sich ihres Ausgangspunktes und berief die alten, nur zeitweise zurückgedrängten tektonischen Prinzipien zu neuen Diensten. Wie diese früher den noch schwachen Kräften der werdenden Kunst als Stütze dienten, so fällt ihnen jetzt die Aufgabe zu, das zu üppige Ueberquellen zurückzudämmen, die überschüssige Kraft zu bändigen und die rein subjektive Willkür zu zügeln. Sie erfüllen diese Aufgabe und erheben dadurch die dekorative Kunst auf eine höhere Stufe des Daseins, die neu in ihrer Erscheinung, kühn und gewaltig in ihrer Wirkung uns immer noch als eine echt griechische Entwickelungsphase künstlerischen Geistes entgegentritt. Die Künstler verfolgen dabei nicht die Absicht, mit den Leistungen der unmittelbar vorhergehenden Zeit zu wetteifern, das dramatische Pathos, die innere geistige Spannung zu steigern und zu überbieten, und überhaupt die alten Formen mit einem neuen geistigen Inhalte zu erfüllen. Vergleichen wir aber zum Schlusse das Gesamtbild der griechischen Kunst mit einem Werke der Architektur, so dürfen wir in einem doppelten Sinne behaupten, dass die jüngere pergamenische Kunst in den Skulpturen der Gigantomachie die Aufgabe gelöst habe, den stolzen Bau der griechischen Kunstgeschichte mit einem neuen dekorativen Gliede zu krönen und abzuschliessen.

H. BRUNN.

6





